دراسات أدبية

الخيال

مفهوماته ووظائفه

تأليف: د. عاطف جوده نصر

دراسات
أدبيـة

الخيـال

مفهوماته ووظائفـه

تأليف: د. عاطف جوده نصر

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٤

الإهداء

إلى أبي رائداً وملهماً

أزجي ثمرة من غراسه

حظى الخيال باهتمام واسع فى المذاهب الفلسفية والسيكولوجية وفى دراسات البلاغة والنقد الأدبى . وهو اهتمام يستمد مما ينطوى عليه الخيال من فعالية لا غناء عنها فى منجزات الإنسان الثقافية عبر التاريخ ، وذلك أن الإنسان من بين الكائنات ذو وعى تاريخى أساسه ضرب من الاصطفاء وانبثاق الوعى .

هذا الوعى تاريخى بفضل قوى أخذ الإنسان بنواصيها وعبر عنها وجعلها ذرائع لتحقيق الذات . إن الإنسان كائن تاريخى تجلى وعيه فى أنساق نامية من العقائد والتصورات والمواقف والقيم . هذا الوعى تاريخى لأنه لغوى وخيالى ، فباللغة سمى الإنسان الأشياء ، وأسس تضايفا بين الكشف والانكشاف ، وبالخيال أولج الواقع فى اللاواقع ، وأوجد منطق التوحيد والإدماج ، وجسد الفكر فى الصورة ، وتغلب على عزلة النفس عندما تترك لذرائعها فى عالم مفروض .

إن التقصى التاريخى للظاهرة يدل على أن الاهتمام بها إنما بدأ فى سياق المذاهب الفلسفية والنفسية ، ثم انتقل من بعد إلى مباحث البلاغة والنقد الأدبى . وتدل هذه الحقيقة على أن المشكلات التى طرحها البلاغيون والنقاد متمثلة فى تعريف الخيال وتحديد علاقته بالإدراك والذاكرة والوهم ، والكشف عما ينطوى عليه من طاقات الخلق والابداع ، عولجت فى ضوء تأثر بأفكار فلسفية ونتائج سيكولوجية .

وتتجلى هذه الحقيقة بوصفها فكرة موجهة فى تقصى الظاهرة والتعرف على مختلف الأفكار والنظريات . ولا تزعم أننا بهذه الدراسة قد انتهينا إلى القول الفصل والرأى القاطع ، فمازال الباب مفتوحاً للنقد والإضافة والمعارضة .

وليس المنهج الذى ينير البحث محض استقصاء تاريخى . إنه يضيف إلى الرؤية التاريخية رؤية أخرى نقدية ، أساسها تكوين نظرة كلية تنزع إلى التفاضل والتكامل وتتعرف بقرون استشعار على أوجه الاختلاف والتمايز بين الاتجاهات والمذاهب المختلفة ، من أجل الكشف عن الأسس النفسية والفلسفية التى شاد عليها النقاد والبلاغيون ما صدروا عنه من أفكار وتصورات ، تمثل فى كل حقبة دورات الفكر تداخلاً وتخارجاً ، وفق روح كل عصر وما يقدمه مفكروه من درس وتفسير لعلاقة الشعور بموضوعاته .

وبرغم ما بين النظريات والتصورات من اختلاف ، يبقى الخيال تحققاً لحرية الإنسان وإرادته ، وضرورة لابد منها للوعى وهو يتجه صوب المعرفة ، وحواراً خلاقاً بين الفكرة والصورة ، بين العالم والإنسان عندما ينفخ من روحه فى الأشياء .

القاهرة فى سبتمبر ١٩٨٢

الباب الأول

الخيال - مشكلات فلسفية وسيكولوجية

الفصل الأول

الخيال والإدراك

١ ـ الخيال والإدراك الحسى فى تراث الفلسفة اليونانية

تدين نظرية الخيال فى التراثين العربى والغربى للثقافة اليونانية التى تلقفها العرب وأفاضوا فى تفسيرها والإضافة إليها . وتبدو الصورة فى هذا السياق رابطة بين الخيال والإدراك ، ومذهب أرسطو أن الخيال حركة يسببها الإحساس ، بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد بدونه ، وهما أى الإحساس والخيال مختلفان ، ومتى لم يوجد الخيال والإحساس لم يتأت وجود التصور Conception وليس الخيال والتصور بمتطابقين .[1]

وفى كتاب « النفس » الذى ترجمه إسحق بن حنين ، وكتاب « الحاس والمحسوس » الذى لخصه أبو الوليد بن رشد ، كشف أرسطو عن طبيعة العلاقة بين الخيال والإدراك ، وميز بين الإدراك الحسى والإدراك العقلى ، وذلك أن صحة الإدراك بالعقل فهم وعلم ، والإدراك به على غير صحة خلاف لهذا كله ، وليس من هذه شىء مشاكل للإدراك بالحس ، لأن الحس أبداً صادق فيما كان خاصاً به ، وموجود فى جميع الحيوان ، وقد يمكن أن يكون التفكر كاذبا ، ولا يكون فى من لا نطق له .[2]

وقد نفى أرسطو جسمانية الحس وجعله معنى من المعانى ، وتكلم عن فساد الحواس الناشىء عن إفراط الأشياء المحسوسة ، وقدم من خلال فكرة الصورة تشبيهاً بقيت آثاره فى الفكر الفلسفى والنفسى حتى وقت متأخر ، وذلك أنه مثل

لقبول الحس الصور المحسوسة دون مادتها بقبول الشمع نقش الخاتم بغير الحديد وغير الذهب . وهى فكرة فهم منها ابن رشد إدراك الحواس المعانى مجردة من الهيولى ، وأن مما يفند انطباع صور المحسوسات فى النفس على نحو مادى ، قبول النفس صور المتضادات معاً ، ولاتئول هذه الصور إلى وضع واحد ، ذلك أن لها بحسب مقولات الداخل والخارج ضروبا مختلفة من الوجود وآفاقاً متباينة من التجلى ، فوجود الصور خارج النفس جسمانى محض ، ووجودها فى النفس روحانى محض ، ووجودها فى المتوسط متوسط ، وكون الصور فى النفس روحانية جزئية هو سبب أن يكون إدراكها بمتوسط .

والحس المشترك الذى يقول به أرسطو هو مستودع الصور التى تئول عنده إلى وضعى حضور وغياب تعمقتهما الفنيومنيولوجيا المعاصرة فى تحليل الإدراك والخيال والذاكرة . ويبدو من مذهب أرسطو أن وضعى الحضور والغياب يتحققان فى آن واحد ، فالمحسوس قد تغيب صورته عن الحس المشترك وتبقى صورته المتخيلة ،[٣] فحين تغمض أعيننا بعد النظر إلى الشمس ، فإننا نظل نراها فى لونها الحقيقى أول الأمر ، ثم تصبح قرمزية ثم أرجوانية ثم سوداء ، وأخيراً تمحى صورتها ، وهكذا يبدو بقاء الانفعالات الحسية فى أعضاء الحس الظاهرة شرطا لحدوث الإحساس الباطن ، ونظرية أرسطو على هذا النحو قريبة مما يقول به علماء النفس المحدثون ، والفرق بينهما أن أرسطو يذهب إلى أن أعضاء الحس هى التى تحفظ الآثار التى تتركها الإحساسات فى البدن ، بينما يذهب المحدثون من علماء النفس إلى أن هذه الآثار تحفظ فى الجهاز العصبى .[٤]

لقد اهتم أرسطو فى تعريف التخيل ـ كما سبق ـ بإحالته على الإحساس ، وينبىء قوله إن التخيل حركة ناشئة عن الإحساس بأمرين ، الأول أن الإحساس والإدراك أصل التخيل ، والثانى أن كلمة الحركة الواردة فى التعريف تدل من قريب على أن التخيل عملية دينامية ، وإذا كان التخيل ناتجا عن الإحساس ، فإن صور الإدراك الحسى قد تبدو مشابهة لصور التخيل مع فارق بينهما تحكمه فكرة القوة والضعف ، وتوجهه مقولة الوضوح والغموض ، فصور التخيل أضعف وأغمض من صور الإحساس ، وسوف نلاحظ أن هذه النظرة

الأرسطية ظلت قوية التأثير على الاتجاهات المادية التى ذهب أنصارها ـ هوبز ـ Hobbes على سبيل المثال إلى فكرة الإحساس المتحلل بوصفها تفسيرا لصور الخيال والذاكرة .

ويبدو من مذهب أفلاطون أنه وقع فى شىء من التعارض ، وذلك أنه تشكك فى قيمة الفنطاسيا أو المخيلة باعتبارها وظيفة النفس غير السامية ، وهى عنده مصدر الوهم وأساس الخطأ ، ولكنه ما لبث فى محاورة طيماوس Timaeus أن اعترف للخيال بالقدرة على استحضار الرؤية المتصوفة ، تلك التى تسمو على ما يتناوله مجرد العقل .(٥)

وقد أورد فلوطرخس فى الآراء الطبيعية مذهب أفلاطون ، وهو الذى انتهى فيه إلى أن الحواس اشتراك النفس والبدن فى إدراك الشىء الذى من خارج ، وأن القوة للنفس والآلة للبدن ، وكلاهما يدرك الشىء الذى من خارج عن طريق الفنطاسيا أى الخيال .(٦)

وفى محاورة ثيتيت Theetete ذهب أفلاطون إلى أن التخيل والتذكر وإدراك المحسوسات المشتركة وظائف للعقل لا للحس ، وأن أعضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس ، وإنما يدرك ذلك العقل ، كما يقول بوظائف الذكر والتذكر من حيث هو قوة بها تستعيد النفس تجاربها الماضية بدون البدن ، والتخيل عنده يرسم فى النفس أشباه الأشياء المدركة بالحس ، ويأخذ من الحس موضوعاته التى تصبح مادة التفكير ، وهكذا يؤدى التخيل وظيفتين ، استعادة صور المحسوسات ، واستخدام الصور المحسوسة فى التفكير .(٧)

إن فى مذهب أفلاطون أمورا جديرة بالتوقف ، منها تعريف الحس بأنه أشتراك النفس والبدن فى الإدراك ، وهو تعريف يعول على ثنائية الشعور والامتداد ، ولا يخفى أن هذه الثنائية كانت مما فنده اسبيثوزا فى عرض مذهب ديكارت ، وهذا الفهم المحيل على ثنائية القوة والآلة ، الجسم والشعور ، هو ما ينبغى أن تتجاوزه صوب وحدة الحاس .

ولقد وقع أفلاطون عندما جعل الإدراك والتخيل والتذكر وظائف للعقل

لا للحس ، فى خلط بين التمثل والإدراك الحسي ، جعله يستبدل الأول بالثانى ، مع ما بينهما من اختلاف جوهرى ، وذلك أن التمثل صورة شعورية ومركب عقلى مختلف عن الإدراك ، وهذا التمايز هو ما يجعلنا نصف صورة بأنها عقلية ، وأخرى بأنها من صور الإدراك الحسى ، وقد حرصت الفنيومنيولوجيا الوجودية على إزالة هذا اللبس ، وهو ما سوف نعرض له فى سياق آخر .

أما أن التخيل يرسم فى النفس أشباه الأشياء المدركة بالحس ، فقول يؤذن بأن تكون صور الخيال شبيه الشبيه ومحاكاة للمحاكاة ، فالمدرك الحسى لأنه جزئى ومتحول ليس سوى صورة ، مما يعنى أنه شبيه ومحاك لمدرك آخر مثالى ، والصورة الخيالية على هذا النحو لا تحاكى المدركات الحسية ، وإنما تحاكى أشباهها ، وهكذا ندخل فى فكرة الفكرة وصورة الصورة ، وأن الخيال استعادة واسترجاع ، وهو فهم ربما عزل الخيال عن خاصية الإبداع .

وذهب ديمقريطس فى سياق مذهبه الذرى إلى تفسير التخيل بأنه تقابل الأشياء بالذرات النفسية ، وعلى هذا النحو انحل عنده الإحساس إلى قذائف دقيقة منبثقة من الأجسام ، تنفذ فى مسام البدن وتصل إلى الذات النفسية فتحضر للنفس صور الأشياء .

وتظفر لدى خروسيس الرواقى برأى ذكره فلوطرخس فى تلخيص الآراء الطبيعية ، يعدل فيه من وضع الخيال فى ضوء تحليل فيلولوجى يحيل على أن التخيل فى اللغة اليونانية مشتق من «الضياء» ، فكما أن الضياء يرى كل ما فيه وكل ما يحتوى عليه ، فكذلك يرى التخيل ذاته والفاعل له . وبرغم هذه الملاحظة ، اتجه إلى تشبيه التخيل بمن يصارع الظلال ويروم أن يمسكها فى يده ، وكأنه لا يرى فى التخيل إلا طابعا باثولوجيا يئول إلى ضرب من الهلوسة .(٨)

٢ ــ الخيال والإدراك الحسى فى تراث الثقافة العربية

يظهرنا التقصى التاريخى على أن مذاهب اليونانيين فى علاقة الإدراك الحسى بالتخيل ، قد انتقلت برمتها إلى تراث الثقافة العربية ، ومما يدل على هذا

التأثر ، إلمام الفارابى بفكرة انطباع المحسوسات كما عرضها أرسطو ، وكما مثل كليانتس بانطباع نقش الخاتم على الشمع ، فالإدراك يناسب الانتقاش ، وحفظ صور المحسوسات وظيفة من وظائف القوة المتخيلة .(٩)

أما ابن سينا فقد بسط مذهبه فى علاقة التخيل بالإحساس ، فى قسم النفس من الشفاء ، وفى الاشارات والتنبيهات . وقد تابع ابن سينا أرسطو ، واقتفى مذهبه وذلك إذ يقول « الشىء قد يكون محسوساً عندما يشاهد ، ثم يكون متخيلا عند غيبته بتمثل صورته فى الباطن ... وأما الخيال الباطن فيخيله المحسوس مع عوارض الأين والمتى والوضع والكيف ، لا يقدر على تجريده المطلق عنها لكنه يجرده عن العلاقة التى تعلق بها الحس ، فهو يتمثل صورته مع غيبوبة حاملها » .(١٠)

لقد اهتم ابن سينا كما اهتم الفارابى ببيان عناصر الإحساس وتشريح الدماغ وتحديد الأعصاب الحسية . وتنحل ظاهرة الإحساس فى مذهب ابن سينا إلى عناصر منها : المنبه الخارجى أى المحسوس ، وانفعال الحس وتنبهه ، وما يصاحب الإدراك الحسى من وجدان اللذة أو الألم ، وعلاقة التخيل بالحس ، وإحالة كل قوة من قوى النفس على آلة جسمانية خاصة ومركز عصبى له موقعه المحدد على خريطة الدماغ ، وهو فى ذلك كله يأخذ بمبدأ التوازى ، فيقابل بين قوى مدركة من خارج لا تعدو أن تكون أدوات للأحاسيس الخمسة ، وقوى أخرى تدرك من باطن مع اختلاف بينهما فى طبيعة العمل ، والقوى الباطنة عنده خمس تتمثل فى الحس المشترك الذى يقبل الصور المنطبعة فى الحس الظاهر ، ويميز بين الإحساسات ، ويربط بينها فى مجموعات متجانسة بواسطة علاقات التداعى ، ومن هذه القوى الخيال أو المصورة التى لا يتعدى دورها الحفظ ، والمتخيلة أو المفكرة ووظيفتها أن تعيد تشكيل الصور المختزنة فى الخيال ، والوهمية ، والحافظة الذاكرة .

وقد تابع ابن سينا أرسطو فى تصور القوى الباطنة وتحديد مواقعها ، وذلك أن أرسطو يقول باختلاف مواضع هذه القوى تبعا لاختلاف أفعالها ، فالمصور أفق الحاس من الدماغ ، والمفكر فى الموضع الأوسط ، والذاكر والحافظ فى

المؤخر من الدماغ ، ونلاحظ عند أرسطو كما نلاحظ عند ابن سينا والفارابي وابن رشد أن التمييز بين هذه القوى الجوانية وتحديد خصائصها ، تصور تحكمه فكرة التمييز بين الجسمى والروحي تبعا لمفهوم ثنائى ، وتعبير ابن رشد فى تلخيصاته أن الجسمى هو ما كان كثير القشر ، ثم إن الروحى متفاضل فى رقته ودرجة تجريده عن شوائب المادة وخشونتها ، والوعى فى هذا السياق ينتقل متدرجا من الأفق المادى إلى الأفق الروحى ، بل إنه ينتقل فى الأفق الروحى من مستوى إلى آخر حتى يشارف أكثر الصور روحانية .

ومذهب أرسطو كما لخصه ابن رشد فى الحاس والمحسوس أن الوعى يمر بمراتب خمس أولها جسمانى كثير القشر وهو الصورة المحسوسة خارج النفس ، والثانية وجود هذه الصورة فى الحس المشترك وهو أول مراتب الروحانية ، والثالثة وجود الصور فى القوة المتخيلة وهى أكثر روحانية من الأولى ، والرابعة وجودها فى القوة المميزة ، والخامسة وجودها فى القوة الذاكرة وهى أكثر روحانية ، فإنها تقبل لباب ما ميزته الثلاث وصفته من القشر.(١١)

ومن ملاحظات ابن سينا الجديرة بالاعتبار ما أورده فى تعريف القوة المتخيلة إذ ذكر أن من شأنها أن تركب بعض ما فى الخيال مع بعض ، وأن تفصل بعضها عن بعض.(١٢) إن هذه الوظيفة المنسوبة للوعى التخيلى سوف تعود للظهور بتألق زائد عند النقاد والفلاسفة من ذوى النزعات الرومانتيكية ، وهو ما عبروا عنه بأن الخيال ينشر ويبدد ويفكك ويعيد بناء العناصر من جديد .

وفى مذاهب الفلاسفة المسلمين ترديد لبعض الآراء التى ورثوها عن اليونانيين ، ومن ذلك تأكيد ابن سينا وابن رشد وغيرهما على تعلق التخيل بالجهاز العصبى والدماغ ، وقد لاذوا فى إقامة الدليل على ذلك بما يتراءى للإنسان من صور فى الأحلام . يقول ابن سينا فى الإشارات : «إن النائم يتخيل ، وأعضاؤه أيضاً قد تطيع تحريكه عن تخيله ، لا سيما فى حالة يكون بين النوم واليقظة »(١٣) ، وإذا قويت الصور فى الحلم أو فى التخيل ، نشأت عنها حالة الروبصة : أى التحرك والتكلم فى النوم . ومن الحجج المسوقة على تعلق التخيل بالجهاز العصبى ، أن التخيل القوى لصور زاهية يتعب العصب البصرى ، ويثير

مثلما يثير الإحساس القوى من صور لا حقة إيجابية وسلبية .[١٤]

وفى كتاب «التعليقات» لابن سينا اتجاه أفلاطونى محدث ، تتمثله فى جعل الخيال وسطاً بين النفس المتهيئة لقبول المعرفة ، وبين العقل الفعال الذى يفيض المعرفة على النفس . أما دور الخيال فى التحصيل والاستنباط والتصور ، فقد ذكر ابن سينا أن الخيال يعين كما يعين الحس فى العلوم التى تحتاج إليهما ، كالأشكال الهندسية التى يعين الخيال فى إدراكها وتصورها . أما العلوم العقلية «الأفكار الخالصة» فإنها بخلاف ذلك ، ولما كانت الخيالية تمانع وتعاوق ، قهرت هذه العلوم العقلية القوة الخيالية على ترك المعاوقة عنها .[١٥]

٣ ـ الخيال والإدراك فى تراث الفلسفة الأوروبية

الفلسفة المادية والمذهب السيكوفسيولوجى

تؤذن دراسة التخيل فى تراث المذاهب الأوروبية بتعدد الاتجاهات ، وهو تعدد يتأتى رده إلى تيارات رئيسية تتمثل فى المذهب المادى والمذهب الروحى والمذهب الفينومينولوجى الوجودى . وقد استنبت الماديون فى الغرب مذهبهم فى تربة الرواقية القديمة ، وألموا فى نسجه بأمشاج من الأرسطية . ولا تختلف كثيرا آراء الماديين والحسيين من أمثال هيوم ووليم جيمس وهوبز وسبنسر وآرمسترونج وكونديلك ، عن الآراء المنسوبة لأفيقرس وخروسبس وكليانتس وأرسطو .

إن المذهب المادى قد عول فى تفسير علاقة التخيل بالإدراك على فكرة التداعى التى تئول إلى تصورات ترابطية تتحرك فى نطاق سيكوفزيائى يحلل العمليات السيكولوجية بردها إلى ما يحدث فى الجهاز العصبى من متغيرات .

ويمثل ديفيد هيوم D. Hume هذا الأتجاه ، وذلك أنه لم يكتف باعتبار الصور والأفكار مجرد نسخ للانطباعات الأصلية على أعضاء الحس ، وإنما عدها نسخاً تبدو فى وضع انفصال ، كما اعتبر الخيال قاصراً إذا ما قورن بالحس الخالص mere sensa وهو قصور جعله يتجه اتجاهاً توكيدياً ينفى قدرتنا على تخيل محسوسات جديدة ، أما هوبز Hobbes فأفضت نزعته التجريبية إلى أن يوحد بين الخيال والذاكرة ، وأن يفسر الخيال كما سلف القول بأنه إحساس متحلل ،

مما يعني أن الإدراك يقدم لنا المحسوسات واضحة وثابتة ، بينما يركب الخيال صوراً يسمها الغموض .[١٦]

لقد كان لهذه الأفكار التي تدور على اعتبار الصور نسخاً منفصلة ، وعلى وسم الخيال بالقصور ، وبأنه إحساس طرأ عليه الضعف ، صداها وتأثيرها الواسع على النزعة الترابطية التي أخذت تنمو بنمو المعارف التشريحية الخاصة بالجهاز العصبي . وفي هذا السياق تعود فكرة المراكز الدماغية لدى أرسطو وابن سينا إلى الظهور ، وهي فكرة تدور على توازي الأحوال الدماغية والأحوال النفسية ، وقد أجاد برجسون بوصفه مناقضا لها فى التعبير عنها بقوله «إذا وجدت حالة دماغية معينة ، تبعتها حالة نفسية معينة ، وإن الشعور لا يقول شيئا غير ما يجرى فى الدماغ ، ومذهب برجسون أن أصول هذه النظرية ميتافزيائية ، وأن خلفاء ديكارت استخلصوها من فلسفته وذهبوا بها إلى أقصاها ، ثم انتقلت بواسطة الأطباء الفلاسفة فى القرن الثامن عشر إلى علم النفس الفسيولوجي فى عصرنا الحاضر» .[١٧]

على هذا النحو تتفق الفلسفة المادية وعلم النفس الفسيولوجي فى التصور والنتائج وهو اتفاق يعنى أن الترابطية فى علم النفس كانت وليدة هذه الفلسفات المادية التي ذهب أصحابها إلى أن الصور الكامنة ضرب من الطوابع أو الرسوم المادية فى الدماغ ، يبعثها من كمونها مرور التيار العصبي بها ، وهم يطلقون عليها تغيرات دماغية وتألقات كما يتألق جسم فى الظلمة دون اشتعال أو حرارة ، والصور على هذا النحو تعود إلى الذهن بمناسبة إحساس أو صورة أخرى حاضرة فيه ، والنسب بين الصور منها جوهرى ، كالجوهر والعرض والعلة والمعلول والغاية والوسيلة والجنس والنوع والجزء والكل ، ومنها عرضى يئول إلى التشابه والتضاد والاقتران فى المكان والزمان .[١٨] وفى الفكر الفرنسي برز كونديلاك بنظرتيه فى الإحساس المتحول وفى رد علم النفس إلى علم وظائف الأعضاء ورد كل النشاط النفسى إلى الانفعالية الآلية ، وهى نظرة عارضتها الوضعية الروحية لدى مين دى بيران ثم هنرى برجسون . وتتمثل الأصول الرئيسية لسيكولوجيا الترابط وللتفسير المادى للحس والخيال ، فى أن تجريب المحسوسات يعدل النظام

العصبى ، ومن ثم تتولد فى العقل صور أو نسخ لهذه المحسوسات بعد أن يتلاشى المنبه الخارجى الأصلى ، ولا تنشأ الصورة مالم يكن هناك مثير منبعث من المحسوس الخارجى على نحو مباشر . وعلى هذا النحو تلوذ الترابطية بتضايف المثير والاستجابة وتقدم فى سلسلة براهينها ما عبر عنه وليم جيمس W. James بقوله «إن الأعمى قد يحلم بمشهد بعد أن يفقد حاسة الإبصار ، وقد يحلم الأصم بالأصوات بعد فقدانه حاسة السمع ، أما من ولد أصم فلا يستطيع بحال أن يتخيل الأصوات ، وكذلك الأكمه لا يتأتى له أن يكون صورة بصرية ، مما يعنى أن الوهم أو الخيال ليسا سوى تعبير عن قدرة الإنسان على استرجاع صور لأصول شعر بها من قبل ، ولا يوصف الخيال بأنه يسترجع أو يستنسخ reproduce إلا إذا كانت الصور التى يولدها تطابق الواقع الخارجى ، أما إذا أعاد الخيال الترابط بين العناصر المشتقة من أصول مختلفة ، بحيث تئول إلى أبنية جديدة ، فإنه عندئذ خيال منتج Productive imagination »(19) .

وعلى هذا النحو يبدو الإدراك الحسى من خلال معطياته بمثابة أمر شارطى للتخيل والتذكر ، وتذوب الفوارق بين الصور التى يركبها الخيال والصور التى يركبها العقل ، ويئول نسق الصور فى الوضعين إلى التجارب الحسية الممكنة من حيث تنظمها عمليات الفكر المترابط .

وقد عرض وليم جيمس مذهب فخنر Fechner ومذهب جالتون Galton ، وذكر رأى باين Bain الذى ذهب فيه إلى أن الفكرة أو الصورة التى نتلقاها ليست سوى تعديل للعملية التى تخص الشيء الذى نتخيله فى الحاضر من حيث إننا أدركناه من قبل إدراكا حسيا ، وفى عرض نظريته يقول وليم جيمس «إذا اتفقنا على أن الحس والخيال إنما ينشآن عما لمراكز السطح الخارجى للدماغ Cortex من فعالية ، أمكن أن نعاين العلة الغائية للكيف الذى به يتوافقان فى التمييز بين أنواع مختلفة من العمليات فى هذه المراكز ، وأن نرى أيضا لماذا ينبغى ألا تستثار العملية الحسية التى من معطياتها الحضور الحقيقى للموضوع فى الخارج ، إلا من خلال التيارات المتدفقة من مناطق النهايات العصبية Periphery وليس من خلال المناطق المجاورة لهذه النهايات العصبية .

إننا بإيجاز نعاين ضرورة أن تكون العملية الحسية متقطعة وغير مرتبطة بالعمليات التخيلية مهما تكن درجة حدتها ... إن التقطع وعدم الترابط بين التخيلي وبين الحسي يعني من الناحية الآلية أن ثم نظاماً من المقاومة جديداً يقحم نفسه عندما نحرز القدرة على التخيل ، والتيار المنبعث من السطح الخارجي للأعصاب هو هذا النظام الجديد من القوة التي نكتسبها . إن العملية الحسية تتم بعد أن تخور المقاومة التي اكتسبناها عندما حققنا القدرة على التخيل ، وربما افترضنا أن العملية الحسية تعول على ضروب من حل المادة العصبية وتحطيمها disintegration of the neural matter من حيث يتفجر في مستوى أكثر عمقا من ذي قبل » .[٢٠]

وفي سياق هذا التوازي بين العمليات النفسية والعمليات الدماغية الخاصة بمجاري التيار العصبي يذهب بول ميللر Paul. R. Miller إلى أن تكوين الصور ينبثق من الفعالية التلقائية لعصب السطح الخارجي للدماغ neucortical neuron وتدخل هذه الصور وعينا دونما شعور أو قصد متعمد .

على هذا النحو آل مفهوم الصور إلى نشاط فسيولوجي ، وفسر الإحساس والتخيل بله الرمز تفسيرا ماديا يعوّل على ثنائية ديكارتية قديمة ، وارتبطت الصور بعمليات مادية ذات طابع قهري تتمثل في تحول الأثر الآلي إلى نبضة كهربية تسري خلال العصب السطحي ، وفي تغير التركيب الكيميائي للجزيء في الخلايا العصبية ، وقدرة الجهاز العصبي على اختزال الأحاسيس ، وتحول المنبه عن شكله الخارجي الأصلي إلى نبضة كهربية تتدفق بواسطة التغيرات الكيميائية الحيوية في مجاري الأعصاب ، وتؤذن هذه التصورات بأن تكوين الصورة ظاهرة بيولوجية في المحل الأول .[٢١]

وعند د . م . آرمسترونج D. M. Armstrong عرض مفصل للفلسفة المادية وللمذاهب السيكولوجيا المصطبغة بطابع فسيولوجي ، وقد لاحظ في نظريته تماثلا بين الانطباع الحسي والصورة الذهنية ، مما جعله يتساءل بتعبير هيوم عن الفرق بين الانطباعات impressions والأفكار ideas ، ويميز آرمسترونج في سياق الصور بين سمعية ولمسية وذوقية وشمية ، auditory, al factory, gustatory, and tactual ، وعنده أن الصور العقلية تبدى نفسها على غرار

الصور المرئية بشكل خاص ، وكما ميز بين الصور فى سياق معطيات حسية تئول إلى الحواس الظاهرة المعهودة ، حدد الفوارق بين الصور المرئية والصور التلوية والصور ذات الطابع الانعكاسى ، أما الصور التلوية ، وهى الإحساس البصرى الذى يحدث عادة بعد أن يكف المنبه الخارجى الذى أحدثه عن العمل ، وكذلك الصور المنعكسة ، فإنها لم تفلح بوصفها أنواعا خاصة من الانطباع الحسى ، فى أن تنسجم مع الحقيقة المادية .

ويتمثل ارمسترونج الفرق بين المدرك الحسى والصورة العقلية على نحو ما تمثله المادى الإنجليزى هوبز من قبل ، وذلك أن الصورة العقلية باهتة وخابية ، أما المدرك الحسى فيتميز بالوضوح والانضباط والثبات ، وكان هيوم يعنى شيئاً من ذلك فى قوله إن فى الانطباعات من القوة والحيوية ما ليس فى الأفكار .

وبرغم هذا الاتجاه المادى يرى آرمسترونج أن المعيار المقترح للتمييز بين الصور الذهنية والصور الحسية غير باعث على الرضى ، إذ يمكن أن تبدو بعض صور الذهن قوية مفعمة بالحيوية شأنها شأن المدرك الحسى ، كما أن الصور الذهنية لدى كثيرين يطرأ عليها الاضطراب عندما ترتبط بالشعور الواعى ، وبينما يبدو مجال المدرك الحسى محدد الملامح ، تبدو صور الذهن وقد أعوزها هذا التحديد ، ويميز آرمسترونج فى هذا السياق بين صور موضوعات ماثلة فى الخارج ، وأخرى ليس لها مقابل خارجى .

إن المدركات المرئية على سبيل المثال ، تتعلق بموضوعات مستقرة فى المكان الفزيائى physical space الماثل أمامنا ، أما صورة الفرس الأحادى القرن فإنها ليست صورة لشئ ماثل أمامنا ، ومن ثم يمكن إنكارها ، إننا نصور هذا الفرس كما لو كنا نرسمه من الجنب أو من منظور أمامى ، وهكذا تبدو الصورة كما لو كانت مستقرة بطريقة غامضة وغير دقيقة أمامنا ، وتختلف هذه الصورة غير المرتبطة بموضوع ماثل فى الخارج ، عن الانطباع البصرى الذى يظهر فى شكل محيط من انطباعات بصرية أخرى تكون المجال المرئى للمدرك Visual field .(٢٢)

وقد عرض وليم . ك . ويمزوت وكلينث بروكس W. K. Wimsatt and Cleanth Brooks مذاهب الترابطيين فى الخيال والإدراك ، وهى ترديد لأصداء

أسلافهم من الفلاسفة الماديين . وعندهما أن المذهب الترابطي إنما نشط في القرن الثامن عشر ، مما أفضى إلى أن يفسر الخيال بواسطة التداعي association ، وفي هذا السياق يميز جوزيف آديسون Joseph Addison بين صور الخيال وصور الحس ، ويفسر الصور الخيالية من خلال الترابط فيقول : إن ما سبق أن رأيناه من قبل في حالة خاصة ، غالباً ما يثير فينا مشهداً كاملاً من التخيلات ، ويوقظ أفكاراً عديدة سبق أن كانت راقدة في خيالنا .

إن هذه الرائحة أو هذا اللون لقادر على أن يملأ العقل فجأة بصور الحقول أو الحدائق ... وأن يضع أمام نواظرنا كل ما في الصور من تنوعات ، ... ويأخذ خيالنا هذه اللمحة ثم يسير بنا دونما توقع في المدن أو المسارح ، وفي السهول أو المراعي .

أما آدام فيرجسون A dam Ferguson فيذهب بوصفه فيلسوفاً منتميا لمذهب الإدراك الحسي المشترك إلى أن الخيال يتصور الشيء بكل خصائصه وملابساته ، وذلك من خلال علاقات التشابه Similitude والتمثيل analogy أو التضاد Opposition في حين أننا في التجريد نتناول الموضوع من وجهة نظر محددة يتجه إليها فهمنا في لحظة معطاة .

وكان الترابطي الإنجليزي أبراهام توكر Abraham Tucker من الذين أكدوا تفرد الموضوع الذي ينبثق من الإدماج الترابطي لا بوصفه إضافة أو تجاوراً Juxtaposition يضم خصائص بسيطة في فكرة معقدة كما هو الحال عند لوك ، وإنما بوصفه توحيداً في كل خاص يتعذر رده إلى غيره .

وعلى هذا النحو تعول الترابطية associationism على تقويم الوقائع الجزئية للشعور بحيث تكون بينها وشائج ، فأهمية شيء ما تعتمد على أهمية الأشياء الأخرى التي سبق أن ارتبطنا بها ، وتحاول الترابطية ألا ترى الموضوعات هزيلة على نحو ما يعاينها التجريد ، وهي على هذا النحو ضرب من الاسترجاع ، استرجاع العالم الذي تشظى وانفرط إلى ذرات أو لحظات من التجربة المباشرة على يد هيوم وأتباعه .(٢٣)

٤ ـ علاقة التخيل بالإدراك فى المثالية
وفى الوضعية الروحية والوضعية المنطقية

يميز بيركلى فى مذهبه المثالى الذى يختلف عن مثالية كانت ، بين ما هو عفوى وما هو إرادى ، وكما أنه من العبث عنده الحديث عن موضوع محسوس غير معطى فى الحس ، لفرد معين فى لحظة معينة ، فكذلك الأمر مع الصور بعد إجراء جميع التغييرات الضرورية ، ومذهب بيركلى فى سياق مقولته المشهورة «وجود الشيء كونه مدركا» ، أن الإدراك ليس هو ما يمنح الأشياء الوجود فحسب ، فالتخيل له نفس الفعل ، وذلك أننى عندما أتخيل سفينة ، لا أعى الصورة وادركها فقط ، وإنما كذلك فاعلية نفسى ، وهذا عنده هو موضع الاختلاف بين الإدراك والتخيل ، فمجرد الإدراك ليس فيه وعى لدى المدرك بفاعليته الروحية .[٢٤]

يقول بيركلى فى كتابه «مبادىء المعرفة الإنسانية» The princ iples of human Knowledge إن أحدا لا ينكر أن خواطرنا وانفعالاتنا وأفكارنا التى تتكون بالخيال لا توجد بدون الذهن ، ولا يقل عن ذلك وضوحا أن مختلف الإحساسات أو الأفكار التى تنطبع على الحس ... لا يمكن أن توجد إلا فى ذهن يدركها ، ويميز هذا الفيلسوف المثالى بين نسقين من الصور فى إطار التفرقة بين ما هو قهرى وما هو إرادى ، فهناك صور للحس وللخيال ، الثانية أبعثها بإرادتى ، والأولى تأتى من مصدر خارج عنى لا أملك التحكم فيه ، والذى يهمنا إعتراف بيركلى بوجود اختلاف أساسى فى الطبيعة بين صور الحس وصور المخيلة التى ترجع إلى الإرادة الإنسانية .[٢٥]

أما كانت فقد أثر بمثاليته النقدية المتعالية فى تيار المثالية الألمانية وامتد تأثيره كما سنرى فى فصول لاحقة ، إلى الشعراء النقاد من أمثال كولريدج ، والحق أن الخيال لقى منذ أيام كانت تغييرا كبيرا فى مفهومه ، لم يعد ضربا بسيطاً من اللعب أو تعفنا فى الإحساس كما يذهب هوبز ، أو تعلقاً على عالم أعطيه المرء من قبل ، تعليقاً لا يركن إليه .

نجا الخيال على يد كانت من هذين الوهمين وأصبح عنصرا يسهم اسهاما أصيلا فى تكوين هذا العالم(٢٦) .

لقد عبر كانت عن علاقة التخيل بالإدراك وبالفهم فى مثاليته المتعالية Transcendental idealism من خلال كتابه نقد العقل الخالص Critique of pure reason وكتابه الآخر «نقد الحكم» Cri-ique Of Judgment . يقول كانت تحت عنوان : «الخيال فى الاستنباط المتعالى» imagination in the transcendental deduction «.... إن الإدراكات المختلفة توجد فى العقل على نحو منفصل ، ويبدو ربطها على نحو يخالف وجودها فى الحس مطلبا ضرورياً ، ومن ثم ينبغى أن توجد فينا قدرة فعالة تركب الكثرة التى يبديها المظهر ، وليست هذه القدرة شيئا آخر سوى الخيال »(٢٧) والحق أن كانت لا يتناول الفهم والخيال بوصفهما متماثلين فى القدرة التركيبية ، وإنما بوصفهما متآزرين فى هذا التركيب . ومذهبه أنه متى انطبقت على شىء تجريبى مقولة من مقولات الفهم ، بدا الخيال أمراً لا محيص عنه ، وذلك أن شيئا ثالثا يتولد ، ليتسق من جهة مع مقولة الذهن ، وينسجم من جهة أخرى مع المظهر ، وهذا الشىء الثالث (الخيال) هو الذى يجعل تطبيق مقولة الذهن على المظهر أمراً ممكناً ، وعلى هذا النحو يفهم الخيال بوصفه وسطاً mediatrix بين طرفين : الحساسية والفهم .

وعلى هذا النحو يبدو الحس والخيال والفهم ثلاثة أسس لابد منها لإمكان التجربة عند كانت ، والخيال من بينها هو الذى يتم لنا من خلاله مركب للمظهر

ويعترف كانت بأن فينا أساساً موضوعيا يوجه العقل إلى استرجاع إدراك سابق مر به من قبل إلى جانب إدراك لاحق ، وهذا الأساس هو الذى يمكننا من الحصول على الصور ومن ترابط انطباعاتنا ، ويسمى كانت استرجاعنا لادراكات سابقة بالخاصية الارتسامية للخيال . وفى ضوء فكرته عن الخيال بوصفه وسطا بين الحساسة والفهم ، انتهى إلى تشكيل ثلاثى على النحو التالى :

١ - فهم التمثلات بوصفه ضربا من تعديل العقل للحدس :

modification of the mind in intuition

٢ ـ ارتسام أو استرجاع التمثلات فى الخيال :

reproduction in imagination.

٣ ـ فهم التمثلات بواسطة التصور :(٢٨)

recognition in a concept

ويعرف كانت الاحساس فى بداية الحساسية الترنسندنتالية من نقد العقل الخالص بأنه تأثير الموضوع فى ملكة التمثل بقدر ما تتأثر بهذا الشيء ... والحدس يكون تجريبياً إذا اتصل بالموضوع عن طريق إحساس ، والموضوع غير المحدد للحدس التجريبي يسمى مظهرا وفى هذا التعريف تتكشف المثالية الكانتية فى فكرة الشيء من حيث ينطوى على حقيقة أخرى وراء ما ندركه منه ، وهى حقيقة لا تنقلها إلينا الحواس .(٢٩)

ويقول كانت فى ملاحظاته على الحساسية الترنسندنتالية ... إن كل حدس لنا ليس سوى تمثل لمظهر ، والأشياء التى ندركها بالحدس ليست فى ذاتها على نحو ما ندركها بالحدس ، وإن تركيب علاقاتها ليس فى ذاته على النحو ما يبدو لنا ، وأنه إذا ما أزيلت الذات أو حتى التركيب الذاتى للحواس ، لاختفى كل تركيب للأشياء وكل علاقاتها فى المكان والزمان ، بل لاختفى الزمان والمكان ذاتهما ، فهما بوصفهما مظاهر لا يمكن أن يوجدا فى ذاتهما بل فينا نحن فقط .(٣٠)

وقد كان من الطبيعى أن يمتد تأثير المثالية الكانتية فى ألمانيا وفى غيرها ، ذلك أن مذهب كانت عدل كثيرا من المثالية المتطرفة ، ووضع الشروط الخاصة بإمكانية المعرفة وهذب النظريات الموروثة التى لم ير أصحابها فى الخيال سوى إحساس متحلل .

تأثر بكانت جيل من الفلاسفة الألمان ، من بينهم شلنج وفشته وشليجل وهيجل كما تأثر به بعض النقاد الشعراء فى انجلترا ، وكان للنزعة المثالية دورها الفعال وتأثيرها المباشر فى ظهور الحركة الرومانتيكية .

ويعد فشته Johann Gottlob Fichte أكثر المثاليين الألمان تأثرًا بكانت وبفكرته عن الخيال ، يقول فيشته «... إن ملكة الخيال المنتجة هى القوة

النظرية الأساسية وبدون هذه القوة العجيبة لا يمكن تفسير أى شئ فى العقل الإنسانى ، وجماع جهاز التفكير إنما يقوم على هذه الملكة ... والخيال قدرة أساسية للأنا على أن يتصور خلاف نفسه ، وبملكة الخيال هذه يظل إنتاج الموضوع من شأن الذات ، ويبقى فى داخل الذاتية المطلقة » .[٣١]

وقبل أن نتعرف على نتائج المذهب المثالى فى سياق الظاهرة التى ندرسها ، ينبغى أن نعبر بلغة كانت عن الفرق بين المثالية التقليدية والمثالية النقدية أو الترنسندنتالية ، وذلك إذ يقول فى مقدمته لكل ميتافيزيقا « إن المذهب المثالى ، ويعنى به مثالية بيركلى التقليدية ، يؤكد أنه لا وجود لكائنات أخرى غير الكائنات العاقلة ، والموضوعات الأخرى التى نظن أننا ندركها بالعيان ليست إلا تمثلات فى الكائنات العاقلة لا يقابلها فى الواقع أى موضوع خارجى ، أما المثالية النقدية ، ويعنى بها مذهبه فتقول بوجود موضوعات محسوسة وخارجة عنا ، وهى معطاة لنا لكننا لا نعرف غير ظاهرها أى التمثلات التى تحدثها فينا وتؤثر بها على حواسنا » .[٣٢]

هكذا تنتهى الفلسفة المثالية فى سياق الخيال إلى ثلاث مسائل رئيسية ، الأولى إقامة تمايز بين التخيل والإدراك ، يئول إلى فرق بين نسقين من الصور ، صور الحس وصور الخيال ، وهو فرق فكرته الموجهة أن صور الحس تأخذ وضع ضرورة خارجية لا انفكاك عنها ، وذلك أن الموضوع فى حالة الإدراك الحسى حاضر وماثل مثولا لا أملك معه بوصفه مدركا إلا أن أستقبل صورته فى نفسى ، أما الصور فى النسق الثانى فتكشف عن حرية وعن عنصر فعال هو الإرادة ، فقد يكون الموضوع غائبا عن الحس ومع ذلك أتخيله أو لا أتخيله وفق إرادتى ، والحق أن هذا التمايز بين الضرورى والاختيارى يئول إلى ما بين الفعل والانفعال من تفاوت ، فبينما تأخذ الصور فى حالة الإدراك الحسى وضع انفعال قهرى ، تأخذ فى حالة التخيل وضع فاعلية نواتها الإدراك والحرية الإنسانية .

والثانية أن الخيال إكتسب فى المثالية المتعالية قدرة إيجابية تتمثل فى التركيب والإدماج إذ لولا الخيال لظل ما يبديه المظهر أو الشيء لعياننا مشوشاً متفكك البنية ، ولما أمكن أن نتشارف الأفق الذى تتحد فيه كثرة المظهر

وتراكب فى نسق متضامن العلاقات . والمسألة الثالثة أن الخيال هو الشرط الضرورى لتصور اللا أنا ، وبعبارة فشته ، قدرة الأنا على أن يتصور خلاف نفسه ، وسوف نلاحظ فى عرض التحليل الفينومينولوجى أن مقولة أخرى تقابل مقولة فشته ، تتمثل فى أن الخيال يكشف عن قدرة فريدة على ما يسمى بتخيل النفس .

وهكذا انتهت المثالية تقليدية ومتعالية إلى نتائج رئيسية تئول إلى ما فى الخيال من حرية وذاتية مطلقة وقدرة على التركيب .

وكما يولد الموضوع نقيضه ، انبثق من معارضة المذهب الترابطى والآلية النفسية ، تيار عنيف تمثل فى مين دى بيران وخلفه هنرى برجسون ، وأخذ هذا التيار شكل وضعية روحية غايتها أن تنقد محصلة المقدمات والنتائج التى انتهت إليها الفلسفات المادية والدراسات السيكوفسيولوجية .

وفى هذا السياق يبرز من بين الفلاسفة المعاصرين فى فرنسا مين دى بيران معارضاً نزعة كوندياك فى الإحساس المتحول ، أما برجسون فيعد بحق رائد هذه الوضعية الروحية ومؤسس منهجها فى نقد الترابطة الجبرية التى انتهى إليها بعض الفلاسفة والسيكولوجيين من أمثال هوبز وهيم وسبنسر ووليم جيمس وفخنر وجالتون وأبراهام توكر .

وقد بسط برجسون مذهبه فى الإدراك والتخيل والتذكر فى معظم مؤلفاته . ولم يمل أبدا من نقد هذه المذهب ، منطلقاً فى نقده من تصورين ، الأول تصور السورة الحيوية ، والثانى تصور الديمومة .

ويعبر برجسون عن وجهة نظره فى كتابه « الطاقة الروحية » ويتلخص نقده للمثالية وللآلية النفسية فى أن القول بالتوازى يعنى أن الحالة الدماغية ترسم للحالة النفسية مفاصلها الحركية ، وأننا قد نعرف الحالة الدماغية التى تصاحب حالة نفسية ولا يتأتى العكس ، فرب حالة دماغية واحدة تقابلها حالات نفسية متنوعة ، ومذهب برجسون أن الموازاة النفسية الفسيولوجية تنطوى على حيلة يتم بواسطتها الانتقال من نظام إشارة إلى نظام آخر مخالف ، وهو يعنى بذلك معاملة

الأشياء بوصفها تصورات ومعاملة التصورات بوصفها أشياء واستبدال هذا بذلك .

ويعرض برجسون المذهب المثالى ، ويرى أن الأشياء الخارجية بالنسبة إليه إنما هى صور ، والدماغ إحدى هذه الصور ، مما يفضى إلى مساواة العالم الخارجي بالحركة الدماغية ، باعتبارهما صورتين من طبيعة واحدة . ويمثل برجسون بحالة الإدراك البصرى فى سياق فكرة الديمومة فيقول «حين أفتح عينى وأغمضها حالاً فإن الإحساس الضوئى الذى أشعر به والذى يحتل لحظة من لحظاتى هو مكثف تاريخ طويل جدا يتعاقب فى العالم الخارجى . إن هناك ملايين الملايين من الاهتزازات يعقب بعضها بعضاً ، هناك سلسلة من الحوادث لو أردت إحصاءها . لقضيت آلاف السنين ، إلا أن هذه الحوادث الرتيبة الكابية الكامدة التى يمكن أن تشغل ثلاثين قرنا ... لا تحتل إلا لحظة واحدة من شعورى أنا القادر على أن يضغطها فى إحساس ضوئى ذى صور وألوان .

إن الإحساس الواقع عند ملتقى الشعور والمادة ، يكثف فى الديمومة الخاصة بنا والتى تميز شعورنا ، عصورا طويلة مما يمكن أن نسميه على سبيل المجاز ديمومة الأشياء » .(٣٣)

إن الجبرية الترابطية على حد تعبير برجسون فى «المعطيات المباشرة للشعور » تتمثل الأنا كمجموعة من الأحوال النفسية ، يحدث أقواها تأثيرا غلابا ويجر الباقى معه ، وخطأ الترابطية عنده أنها استبعدت العنصر الكيفى فى الفعل المطلوب إنجازه كى لا تحتفظ إلا بما هو هندسى ولا شخصى ، وهى تستبدل دائما بالظاهرة العينية التى تمر فى العقل ، التشييد المصطنع الذى تقدمه الفلسفة ، وبهذا تخلط بين تفسير الواقعة وبين الواقعة نفسها ، وهى ترد الأنا إلى مجموعة من وقائع الشعور والإحساسات والعواطف والأفكار ، ولكنها إذا لم تحتفظ إلا بالوجه اللاشخصى ، فإنها تستطيع أن تصفها إلى غير نهاية دون الحصول على شىء آخر غير أنا هو بمثابة ظل .(٣٤)

على هذا النحو أهاب برجسون فى نقده بتصور يصحح أنساق العلاقات حتى لا يلتبس بعضها ببعض ، والموازاة التى تشدد فى نقدها تفسر عنده الأعلى

بالأدنى ، وتستبدل الهندسى فى تجاوره وإحكامه الشكلى ، بالنفسى الملىء بالتقطعات والوثبات التى تند عن كل توقع ، وتخلط بين النسق الشخصى من حيث هو اختيار وإرادة ووجدان ، وبين اللاشخصى من حيث هو عموم وكلية حتمية .

ولو كنا قادرين على التنبؤ بما سوف يجرى فى النفس من نشاط بواسطة مازودتنا به علوم التشريح ووظائف الأعضاء من خريطة محكمة الدقة لمراكز الجهاز العصبى ومتغيراته ومساربه وتياراته ونبضاته الكهربية المتحولة ، وعلاقة نسيجه بالجزئيات الكيمائية ، إذن لاستطعنا أن نصوغ العلاقة بين النشاط النفسى والأحوال الدماغية فى شكل شارط مؤداه أنه كلما حدث أفلابد أن يحدث ب ، ولتأتى لنا أن نصنع ما يصنع الجغرافيون والجيوليوجيون والكيماويون عندما يعرفون النتائج النهائية من خلال معرفتهم طبائع الأشياء وتراكيبها .

وربما قصد برجسون شيئاً من ذلك فى نقده الترابطية عندما أهابت بعلاقات حتمية بين حزم المثيرات والاستجابات ، وردت نشاط النفس إلى نسق اقترانى يوجهه التداعى المؤسس على نسب جوهرية وأخرى عرضية تنحل إلى التشابه والتضاد والاقتران ، ولم تتخل هذه النظرة عنده عن الطابع الشخصى والوجدانى إلا لتحتفظ بما هو هندسى ولا شخصى ، لتقول إن جزء من النشاط هو النشاط بأسره ، وكأنها بذلك تخلط بين التتالى والتوالى ، وتفسر لوشئنا أن نعبر بلغة برجسون ، الزمان الحى والمدة الشعورية السيالة بزمان آخر تحجر على هيئة المكان ، وتحيل الشعور بكل ما فيه من طابع شخصى واختيار ، إلى امتداد ميكانيزمه الهندسى هو التجاور والتتالى المتجانس .

وهكذا لم تفطن النظرية المادية لتخالف النسق الفسيولوجى والنسق الوجدانى « ولم تكشف عن سر بقاء الصور مع تغير الخلايا العصبية تغيرا متصلاً ، وإذا كانت الصور تتغير هى أيضاً فلا نستعيدها كما قبلناها بالتمام ، بل فاقدة بعض التفاصيل أو بالعكس كاسية تفاصيل أخرى ، فليس ذلك من أثر التيار العصبى أو مسالك انتشاره ، بل من أثر ما نعيرها من اهتمام وانتباه ، أى من أثر الجانب الوجدانى ، وليس قولنا إن الصور تتطور وتنتظم فى مجاميع وتتداعى وتعود وتأتلف

إلا من قبيل إسناد الفاعل إلى المفعول ، إذ ليس للصور وجود ذاتى ، وإنما ترجع هذه الأفعال جميعاً إلى الشخص المتخيل وأحواله الخاصة .

ومن شناعة الخطأ أن نتصور المخيلة خزانة لصور تظهر فى الشعور وتعود إلى الكمون بحسب جريان التيار العصبى ، فالصور من حيث هى صور أو مثل للأشياء لا توجد إلا فى اللحظة التى نتأمل فيها ، وكلما تجدد التأمل تجددت هى أيضاً ، ... ومن المآخذ على هذه النظرية أن النسب الجوهرية أو العرضية تهىء الصور للعودة ، ولكن الواقع أن الصورة الواحدة تدعو إلى الذهن صورة أخرى دون سائر الصور المرتبطة بها . وليست الصور ماثلة فى الذهن بما هى صور . لكن الذهن هو الذى يبعثها من كمونها ويمنحها الوجود فى التصور ، والسبب هو الشخص ذاته إذ يدعو من الصور ماله به حاجة وما يقابل اهتمامه الناشىء من استعدادات فطرية وكفايات مكتسبة وظروف معيشية ومعنويةفتختلف الصور المدعوة باختلاف الأشخاص ، كما نرى مثلاً منظرا طبيعياً معيناً يوحى بأفكار وعواطف مختلفة للمزارع والتاجر والفنان والعالم بطبقات الأرض ، وفى هذا دلالة على نشاط الفكر واستحالة الآلية فيه »[٣٥]

ونود الآن أن نختم مبحث الوجدانية البرجسونية بنظرية فى الصورة عرضها برجسون فى كتابة « المادة والذاكرة » Matiere et memoire ، وهى النظرية التى سيعرض لها سارتر من بعد بالنقد فى كتابيه « الخيال » L,imaginat'on و« الخيالى » L,imaginaire . وفى هذه النظرية عالج برجسون مفهوم الصورة ومفهوم الذاكرة وتصوره للإدراك الحسي والعملية التخيلية .

والمعنى الذى يقصده برجسون بالصورة أنها وجود وسط بين المادة والشعور ، بين الامتداد الهندسي والفكرة الخالصة . إنها أكثر مما يسميه المثاليون تصورا ، وأقل مما يسميه الواقعى شيئا ، إنها وسط بين الشىء والتصور ، والأجسام على هذا النحو مجموعة من الصور تتحد فتبدو روحاً أو فكرا ، وتفترق فتبدو مادة أو جسماً ، والجسم الإنسانى صورة تؤثر فى الصور الأخرى ، وهذا الجسم لا يصنع التصورات أو يبعثها ، وإنما هو مركز عمل وأداة لاستقبال التأثيرات الصادرة عن الصور الأخرى ، ويعرف برجسون الإدراك الحسى بأنه

مثول ذكريات فى الشعور من أجل الاستجابة للموقف الراهن .

والفرق بين الإدراك الحسى والتصور الخيالى ، أن الإدراك مرتبط بمقتضى الحاجات العملية للإنسان ويتطلب جهدا لتحقيق الاستجابة للمؤثرات الحاضرة ، أما التصور الخيالى فإنه مثول صور الذاكرة دون أن يكون ثم ما يلائم هذه الصور من الحاجات العملية والمؤثرات الراهنة .

على هذا النحو يخلو التصور الخيالى إلى حد ما من الإشارات أو المناسبات الحاضرة التى يتميز بها مثول الصور فى الإدراك الحسى ، ويتضح من هذا العرض أن الصور التى تمثل فى النفس فى حالتى الإدراك الحسى والتصور الخيالى هى أصلا موجودة فى الذاكرة ولكنها ليست مدركة ، والتصور أى تحول الصورة من القوة إلى الفعل لايضيف إليها خاصية أو زيادة وإنما هو يعنى أن صورة ما تنفصل عن الصور الأخرى ، كما تنفصل اللوحة بالمنظر المرسوم عليها عن بقية الأشياء التى تحيط بها .

إن الصور التى تنفذ فى مجال الشعور فى حالة التصور الخيالى تبقى فى مستوى الحلم Le plan de reve دون أن تتعدى ذلك إلى مستوى الفعل Le plan de Laction . إن الطبيعة لا يمكن أن يكون لها فى حالة التصور الخيالى كما هو الأمر فى حالة الإدراك الحسى قاعدة صارمة لتحديد تصوراتنا ، وإذا كان الحيوان لايفيد من هذا المجال لتقيده بالاحتياجات المادية ، فإن الروح الإنسانية تبدو على عكس ذلك . إنها تضغط دون انقطاع بجملة ذكرياتها على هذا الباب الذى يكاد يفتحه لها الجسم ، ومن هنا يكون عبث الوهم وعمل الخيال .[٣٦]

وربما استشعر القارىء من النص السابق نزعة برجسون الكانتية فى تحديد مفهوم الصورة بأنها وسط بين المادة والشعور ، بين الشىء والتصور . إن هذا التحديد للصورة يأخذ فى الاعتبار فكرة الوسطية التى أكدها كانت من قبل فى ثالثيته المتعالية عندما حد الخيال بأنه وسط بين العيان والتصور ، بين الحساسية والفهم .

والصورة لدى برجسون قد تكون فكرا وروحا ، وقد تكون مادة وجسما باعتبار التكثف والتخلخل ، أو ما يسميه برجسون الاتحاد والافتراق ، وهاهنا

فكرة عن الصورة تئول إلى تميز بين وضعين ، وضع التوتر ووضع الاسترخاء ، فالتوتر والتكثيف مما يميز الفكر والروح ، أما المادة فتكشف عن استرخاء وانفراط ، وكان برجسون يريد بذلك أن يتخطى الثنائية الديكارتية ، وأن يتبنى فى مفهوم الصورة واحدية اسبينوزية قوامها أن الفكر والمادة تجليان لحقيقة بعينها تشتد وتتوتر فتكون شعورا ، وتسترخى وتنفرط فتأخذ شكل الامتداد .

لقد كانت المثالية تميز بين الإدراك والتخيل بالإحالة على الفرق بين الحتمى والإرادى ، ويضيف برجسون إلى هذا التمايز فرقا آخر بين نسق المنفعة العملية ومطالب الحياة ، وبين التحرر من المآرب والمنافع ، بين نسق الفعل فى التحامه بنسيج الواقع ، وبين ما يظل دائما فى مستوى الحلم أو اللاواقع .

أما الوضعية المنطقية عند الفرد نورث ويتهد Alfred North whitehead فنلحظ فيها تحديدا لوظيفة الخيال فى مجال الاستقراء والتجربة العلمية ، يقول ويتهد فى هذا السياق « ... إن الطريقة التى يتم بها الاكتشاف ... إنما تنشأ من الملاحظة الفردية الخاصة ، إنها تحلق فى جو رقيق من التعميم الخيالى ، ويئول نجاح هذا الأسلوب الخاص بالتعقل الخيالى Imagunative rationalization إلى أن العوامل الحاضرة بصفة مستمرة يمكن ملاحظتها بتأثير الفكر التخيلى عندما يتعذر علينا أن نتبين أوجه الاختلاف ... وهذا الفكر التخيلى يمكنه أن يتعقل التناقض وعدم الترابط ، وبذلك يلقى مزيد ضوء على عناصر التجربة فى ترابطها واستمرارها » .[٣٧]

على هذا النحو لم تر الوضعية المنطقية فى الخيال مجرد قدرة على الإيحاء والتصوير فى مجال الفنون ، ذلك أن الحديث عن تعقل وفكر خياليين يؤذن بأن للخيال دورا فى سياق الاستقراء والتجربة العلمية المفضية إلى الكشف ، وإذ تسطع لمحة من الخيال ، وتحلق الملاحظة فى جو رقيق من التعميم الخيالى ، ينكشف للمتأمل القانون الذى يفسر الظاهرة ، وهذا ما جعل أرشميدس يهتف بغبطة بالغة قائلا عن حقيقة تفسر قانون الطفو « لقد وجدتها » ، وبواسطة هذا التعقل التخيلى اكتشف نيوتن قانون الجاذبية .

وقد عرض ويتهد رأى هيوم ونقده بقوله « لقد لا حظ هيوم قصور الخيال إذا ما قورن بالحس الخالص Mere Sensa وبالغ فى هذه المقارنة حتى آلت مبالغته إلى نزعة توكيدية تحرم علينا بشكل مطلق أن نتخيل محسوسات جديدة ، مع أن البينة التى يقدمها على تخيل ظل ، لونه يملأ فراغاً بين أبعاد متدرجة ، ترينا أن التناقض بين الظلال اللونية المعطاة ، يمكن أن تمتد على نحو تخيلى بحيث تعمم تخيل الظل المفقود ، ويرينا المثل الذى ساقه هيوم أن الخيال يجد حريته السلسة فى المقولات العليا للموضوعات اللامتناهية .

وخلص ويتهد من هذا النقد إلى أن وظيفة الخيال ليست مقصورة على إنتاج صور معقدة فحسب ، وذلك أن حرية الخيال تؤسس مبدأ الإمكان الخاص بالكينونات الحقيقية المتعددة :

The prineiple of the possibility of diverse actual entities

ويميز ويتهد فى مذهبه بين الوعى التخيلى Imaginative feeling وبين الإيمان أو التصديق العقلى Intellectual belief فالوعى التخيلى لفرض ما سبيل تفضى إلى إدراك هذا الفرض ، شأنه فى ذلك شأن اليقين العقلى ، وهذا اليقين يفترض مقدماً الشعور أو الوعى التخيلى » .(٣٨)

وهكذا يؤكد ويتهد فى وضعيته على حرية الخيال فى المقولات العليا للموضوعات غير المتناهية ، وفى وضع مبدأ الإمكان للكينونات الواقعية المتعددة ، وإذا كان الوعى التخيلى والإيمان العقلى سبيلين لإدراك الفروض ، فإن الإيمان العقلى يفترض مقدما الوعى التخيلى ، لأنه هو الذى يقدم لنا « الإسكيمات » .

إن ما نظفر به فى العلم من إدراك تخيلى للعالم ، ليس ــ على حد ما يقول D. G. James مجرد إضافة تافهة نضفيها على الكليات التى نركبها ، وليس صيغة نعبّر بها عن تتابع العناصر المحسوسة فى التجربة . إن هذا الإدراك التخيلى غاية فى الأهمية للمنهج العلمى ، وذلك أن العالم تنبثق فروضه من موقف عينى متخيل An imagined Concrete Situation يضبط تجربته وينفخ فيها الروح ، ومما يلفت الاهتمام أن الخيال العلمى ينطوى على قيمة كبرى تتمثل فى الكشف عن

حقائق جديدة تركب فى المخطط التخيلى السابق previous imaginative scheme .

وإذا كان كانت يرى أن كل التعميمات العلمية التى تتجاوز الحس افتراضية أو تنظيمية ، فإن وليم جيمس يرى أنها تنطوى على فائدة ومنفعة .

وتعد هذه التعميمات تعبيراً مجرداً عن مواقف عينية متخيلة ، وربما ظن العالم أن المركب الذى كشف عنه صورة صادقة للحقيقة مادامت النتائج تتفق ومركبه الخيالى Imaginative synthesis ولكن إذا كان العالم على حد ما يقول رسل B. Russell يقيد نفسه بالمعرفة العلمية وهو يجمع الحقائق الجديدة ، فعلية أن ينشيء تعميمات وصيغاً تعبر عن نتيجة التجربة فى شكلها الواقعى الخالص ، وعليه ألا يصف العالم الفزيائى أو يصوره إلا من حيث كونه يقبل التعبير بمصطلح المعطى الحسى .

وهكذا يكشف الخيال عن أهمية فى خلق الافتراضات ، وبهذا المعنى يمكن أن يقال عن العلم إنه انتصار يحرزه الخيال ، وفى داخل هذا المجال المحدد تكمن فعالية العالم التى تتضمن عنصراً وتركيباً خياليين من المعطيات المحددة.[٣٩]

٥ ـ علاقة التخيل بالإدراك فى الظاهراتية الوجودية

عالجت الفلسفة الفينومينولوجية ظاهرة الخيال ودرست علاقته بالظاهرات الأخرى فى سياق ما انتهت إليه من أفكار أساسية تدور على ضرورة التميز بين الشعور وبين موضوعاته ، وعدم الخلط بين التجربة وبين محتواها ، وتتمثل هذه الأفكار أيضاً فى الفصل بين الموضوع الحقيقى الواقعى والموضوع القصدى ، بين موضوع العقل Noeme وفعل التعقل Noese ، وفى الكشف عن مبدأ خاص بتناقض المحايثة والعلو فى سياق العلاقة بين الذات المدركة وبين العالم .

ولدينا فى هذا المجال مثال يسوقه إدموند هوسرل Edmund Husserl يخلص منه إلى فصل فينومينولوجى بين تجربة الخيال وبين محتواها وذلك إذ يقول «إننا نتخيل بحرية ، القنطور عازف الفلوت flute playing Centaur . إنه فى

عملية التخيل هذه ، صورة من تركيبنا ... وهذا التركيب التصورى Conceptual Construction وكذلك الوهم ، يأخذ كل منهما مكانه تلقائيا ، ... ومن الطبيعي ألا يكون القنطور شيئا عقليا ، إنه غير موجود لا فى الوعى ولا فى أى شيء آخر ، إنه محض خيال ، والتجربة الحية للخيال فى هذا السياق هى «القنطور متخيلا » . إن القنطور كما نعنيه والقنطور كما نتخيله ، كلاهما يئول إلى التجربة التى نعيشها ، لكن علينا أن نأخذ حذرنا حتى لا نخلط تجربة الخيال التى نعيشها بما فى هذا التجربة » .(٤٠)

وقد ناقش هوسرل فى كتاب الأفكار وهو الكتاب الذى جعله مقدمة عامة للفينومينولوجيا الخالصة،الأفكار الخاصة بالصورة image والعلامة Sign ومذهبه أنه حدث نوع ما من استبدال نظرية العلامة بنظرية الصورة ، وكلتا النظريتين عنده لا تفضى إلى الصواب .

فالشيء المتمكن spatial الذى نراه ، شيء مدرك perceived برغم كل ما فيه من تجاوز ، إننا ندركه على نحو واع بوصفه معطى فى شكله المجسم ، مما يعنى أننا لم نعط فى هذه الحالة صورة أو علامة بحيث تكون إحداهما بديلاً عنه ، ومن ثم لا ضرورة لاستبدال الإدراك ، بالوعى بالعلامة أو بالصورة ، ذلك أن العلامة أو الصورة تشيران فى مذهب هوسرل إلى شيء ما يتجاوزهما .(٤١)

إن رفض هوسرل لماوصفه بالاستبدال ، يكشف عن نزعة فينومينولوجية فى تناول الإدراك الحسى ، وذلك أن المدرك معطى للوعى بهذا الاعتبار . إنه مقصود من قبل الشعور بوصفه حضورا عينياً Concrete presence لا بوصفه صورة لشيء أو علامة عليه .

وفى مذهب هوسرل تضامن بين القصد وموضوعه ، فكلاهما يحيل على الآخر ، فلا قصد بدون موضوع ، ولا موضوع بدون قصد ، وعنده تمييز دقيق بين موضوع حقيقى واقعى فى الخارج ، وآخر قصدى فى الشعور ، ومن منطلق هذا التميز شيد نقده المثالية إذ أحلت الموضوع القصدى الباطن فى الشعور محل الموضوع فى الخارج ، وعاملت الموضوع فى امتلائه العينى وحضوره بوصفه صورة أو علامة أو شفرة يفضها الوعى ، فخلطت بذلك بين نسق الأشياء ونسق

الصورة ، ووضعت حقيقتين ، حقيقة الشيء فى الخارج ، وحقيقته بوصفه محايثا فى الوعى .

وهكذا تئول الصور المحايثة إلى حقيقة من شأنها أن تدل على حقيقة أخرى بوصفها صورة ، مما يعنى أن المثالية تقع فى اللبس عندما تستبدل الأنساق بعضها ببعض ، وتعامل الإدراك الحسى معاملة التمثل مع ما بينهما من فروق .

إن التذكر والتخيل فى المذهب الفينومينولوجى يبدوان بمثابة تعديل للموضوع ، فكما أن التذكر تعديل للإدراك ، كذلك التخيل من حيث هو تعديل للصور التى نفرزها .

يقول هوسرل فى كتاب «الأفكار» «إن القصد intention وموضوعه القصدى intentional object معطيان آن التجربة ، والموضوع القصدى يحيا داخل القصد ، وما تعنيه التجربة وما تقدمه لنا يظل باقياً معها سواء كان الموضوع موجودا أوغير موجود . ولكننا إذا حاولنا أن نفصل الموضوع الحقيقى الواقعى (فى حالة الإدراك الحسى الخارجى) عن الموضوع القصدى ، بحيث نحل هذا الأخير بوصفه باطنا immanent محل الأول ، فسوف تكتنفنا صعوبة تتمثل فى أننا بإزاء حقيقتين تجابه كل منهما الأخرى ، فى حين أن حقيقة واحدة منهما هى التى تعد حاضرة وممكنة .إننى أدرك موضوع الطبيعة إدراكا حسيا ، على سبيل المثال ، الشجرة الكائنة هناك فى الحديقة ، إن هذه الشجرة ولاشيء سواها هى الموضوع الحقيقى للقصد المدرك perceiving intention .

إن الشجرة المحايثة والباطنة فى الشعور ، والصورة الجوانية inner image للشجرة الموجودة فى الواقع هنا لك أمامى معطاة على أى حال ،..... وسوف تئول النسخة بوصفها عنصرا حقيقياً فى مجال الإدراك السيكولوجى إلى ما من شأنه أن يوظف ليدل على حقيقة أخرى بوصفها صورة . ولكن هذه العملية لا تتم إلا من خلال شكل تمثلى representational form من أشكال الوعى .... إننا عندما نشرب الإدراك الحسى للموضوع المادى الوظائف التمثلية ، فهذا يعنى أننا نستبدل بالإدراك صورة من صور الشعور مكونة من وجهة النظر الوصفية descriptive view point على نحو مختلف بشكل جوهرى .

وهكذا يحيلنا التمثل على الإدراك الحسى فى جوهره الفينومينولوجى phenomenological essence ..... وفيما يتعلق بالخيال فإنه تعديل متمثل فى شكل صورة ، يمكن أن تظهر على نحو أصلى يمكننا من الإمساك بها وإدراكها ، والصورة إذن هى ما يظهر بوصفه شيئا نعيد انتاجه »(٤٢) وفى هذا السياق الفينومينولوجى أجمل ميرلو بونتى Merleau ponty فى مقال له لخصه من كتابه « فينومينولوجيا الإدراك » phenomenology of perception بعض الحقائق التى انتهى إليها السيكولوجيون فى دراسة الإدراك ، منها أن العالم المدرك ليس جماع أشياء بالمعنى الذى تستخدم به الأشياء فى مجال العلوم ، وأن علاقتنا بالعالم ليست من قبيل العلاقة بين المفكر وموضوع فكره ، وأن وحدة الشىء المدرك من قبل شعورات متعددة لا تقارن بوحدة الفرض الذى يفهمه المفكرون .(٤٣)

ويرفض ميرلو بونتى التميز الكلاسى بين الشكل والمادة بالنسبة للإدراك ، ولا يقبل تصور الذات المدركة بوصفها وعيا يفسر ويفض الشفرة decipher أو ينظم مادة محسوسة بواسطة قانون مثالى تنطوى عليه الذات .

وفى نقد التمايز القديم بين الشكل والمادة يقرر أن المادة حبلى بشكلها matter is pregnant with its form ، مما يعنى فى التحليل النهائى أن كل إدراك يأخذ مكانه داخل أفق ، ويحتل موضعه فى العالم على نحو نهائى . وينتهى بونتى إلى أن العلاقة بين الذات المدركة وبين العالم تتضمن من حيث المبدأ تناقض المحايثة والعلو : Contradiction of immenence and transcendence

لقد ندّ عن السيكلوجيا وعن الفلسفة حقيقة أن العالم المدرك يؤلف علاقات ، والسؤال إنما هو عن الكيفية التى تتيح لنا وصف الموضوعات الغائبة أو الأجزاء غير المرئية من الموضوعات الحاضرة ، يقول السيكولوجيون إننا نتمثل الأوجه غير المرئية من هذا المصباح ، والقول بأن هذه الأوجه تمثلات يعنى أنها غير مدركة بوصفها موجودة وجوداً حقيقيا . وحيث إن الأوجه غير المرئية من المصباح ليست متخيلة ولكنها مختفية عن النظر فحسب ويلزم لرؤيتها تحريك المصباح ، فإن هذه الأوجه ليست تمثلات .

ويمثل ميرلو بونتى بالمكعب . إننا نعلم تركيبه الهندسى ، وبهذا الاعتبار نتوقع

الإدراكات التي يمنحنا إياها ونحن نتحرك حوله ، وانطلاقا من هذا الفرض نعلم الوجه غير المرئى بوصفه النتيجة الضرورية لقانون معين خاص بنمو إدراكنا .

ولكننا إذا اتجهنا إلى الإدراك ذاته فلن نستطيع تفسيره على هذا النحو ، إذ الإدراك لا يقدم لنا حقائق هندسية وإنما يعطينا حضورات presences ، وهكذا يتحتم ألا نعتبر الأوجه غير المرئية نتائج ضرورية لضرب من التحليل أو لتعقل هندسى ، إنها ليست ضمن مركب عقلى يضع الموضوع الكلى بحرية . إننا فى الحقيقة بإزاء مركب عملى practical synthesis . لقد رد التحليل الكلاسى للإدراك كل تجربتنا لمستوى واحد حقيقى ، ولكننى إذا ما أخذت فى الاعتبار الوضع الكامل لإدراكى ، فإنه سيكشف عن مشروطية أخرى ، لا هى المثالى والوجود الهندسى الضرورى ، ولا هى الواقعة الحسية البسيطة .

ومن الحقائق الجديرة بالملاحظة أن الشىء الذى يفتقد الشكل وتعوزه البنية ، لا ندرك منه المنظور ، إذ يلزمنا وقت وتأمل طويلان لندرك منظورية التشوه perspectival deformation .

وهكذا لا نكون فى وضع من يفض شفرة ، ولا فى وضع استدلال وسيطى بالعلامة على ما هى علامة له ، وذلك أن العلامات غير منفصلة عن الأشياء .[1]

والذى يمكن استخلاصه من فينومينولوجية بونتى ، رفضه تفسير الأشياء المدركة بوصفها تعرفا على نسق من العلامات وفضا لمجمل من الشفرات ، وهو يتفق فى هذه المقولة مع هوسرل ، فالشىء المعطى فى الإدراك ليس صورة أو شفرة ، لأنه قبل كل شىء حضور عينى ملىء ، ويبدو أن هذه المقولة رد على بعض المذاهب المثالية التى تعتقد أن الذات تنظم المادة المحسوسة بواسطة قانون داخلى .

ومن الملاحظ أن بونتى يتفق مع البرجسونية فى أن الإدراك لا يعطينا حقائق هندسية يتأتى تفسيرها قبليا من خلال قوانين سابقة ، مما يعنى أن الظاهراتية لا ترضى عن تصورات السيكوفسيولوجيين ، وترفض الفصل بين الشكل والمادة ، متجاوزة إياه صوب وحدة التضامن والإحالة .

إن المدرك فى الفينومينولوجيا على النقيض من المذاهب التى أخذت بفكرة المستوى الواحد ، وذلك أنها استبدلت به قانونا آخر يتمثل فى أن للمدرك آفاقاً ومستويات من التجلى للشعور .

وينتهى بونتى إلى أن المركب الذى يؤسس وحدة الموضوعات المدركة ، والذى يمنح المعطى الإدراكى perceptyal data معناه ليس مركبا عقليا . ولنقل مع هوسرل إنه مركب الانتقال والتحول synthesis of transition أو المركب السالب الذى يدل على مركبات الوعى الإدراكى المقابلة للمركبات الايجابية الخاصة بالخيال والفكر التصنيفى المقولى catigorical thought ولا يفتأ بونتى يلح على عدم الخلط بين الإدراك والتمثل ، لانتماء كل منهما لنسق متميز عن الآخر ، كما يؤكد من الوجهة الظاهراتية أن للموضوع المدرك تجليات ومنظورات ، وأن هذا المدرك معطى فى كل منها ، وأننا إذ ندرك الموضوع نبقى دائما ملتحمين بنقيضة المحايثة والعلو ، وذلك إذ يقول «إن ما يمنعنا من معاملة الإدراك كفعل عقلى ، هو أن فعل العقل يدرك الموضوع سواء فى إمكانه أو فى ضرورته ، أما الموضوع فى حالة الإدراك فحقيقى وواقعى .

إنه معطى بوصفه المحصلة اللامتناهية لسلسلة غير محددة من المناظير التى يعد الموضوع معطى فى كل منها ، ولا منظور منها يستنفده ، والمركب الادراكى من إنجاز الذات بوصفها قادرة على أن تعين مناظير إدراكية فى الموضوع وأن تتجاوزها فى الوقت ذاته .

إن الشيء المدرك ليس وحدة مثالية عقلية شأنها شأن الفكرة الهندسية ، إنها كلية منفتحة صوب أفق من مناظير غير محددة لشكل معطى ، يمتزج بعضها ببعض ، وعلى هذا النحو يبدو الإدراك والشيء المدرك ذاته فى وضع تناقضى paradexical وهو تناقض المحايثة والعلو . أما المحايثة فلأن الموضوع المدرك ليس غريباً عن هذا الذى يدركه ، وأما العلو فلأن الموضوع يتضمن شيئاً أكثر مما هو معطى فى الواقع ... والبنية التى تلائم الموضوع المدرك أنه مظهر شيء ما يتطلب هذا الحاضر وذاك الغائب معاً ، ويعرف بونتى العالم بأنه كلية الأشياء المدركة ، ولا ينبغى أن نفهم هذا العالم بوصفه موضوعاً بالمعنى الرياضى والفزيائى . أى

الموضوع بوصفه ضرباً من القانون الموحد الذى يغطى كل الظاهرات الجزئية ، أو بوصفه علاقة جوهرية ثابتة بالنسبة للكل ، ومن هذا السياق ينتهى بونتى إلى أن العالم هو الشكل الكلى universal style لجميع الإدراكات الممكنة » .(٤٤)

وقد رفض بونتى صيغتين لانشرحان طبيعة التجربة ، الأولى اعتبار إدراكاتنا مجرد أحاسيس بسيطة ، والثانية اعتبار الإدراكات بمثابة أفعال للعقل واعتبار الموضوع المدرك فكرة ، مما يفضى إلى تصور العالم بوصفه وجودا مثاليا ، وأنه هو هو دائما بالنسبة للجميع .

ويتلخص نقد بونتى الوصف السيكولوجى ، فى أنه بمعزل عن الوجود ذاته ، ولا يهتم إلا بدراسة الخصائص السيكولوجية للإدراك ، وقد نوه فى مقاله بقول كانت إن كل تجاربنا عن العالم تبدو من خلال نسيج من التصورات التى تفضى إلى نقائض غير قابلة للرد ، ويئول هذا التنويه عنده إلى أن التناقض شرط أساسى للوعى .

وقد ختم ميرلوبونتى مقاله بالجشطلتية البسيكولوجية psychological Gestalt ورأى أنها تناولت أبنية العالم المدرك بوصفها نتائج لعمليات فسيولوجية وسيكولوجية تحتل موضعها فى الجهاز العصبى ، وتحدد من ثم الجشطلتات على نحو كامل ، وعلى هذا النحو تبدو العضوية organism والشعور كلاهما وظائف لمتغيرات مادية فى الخارج ، ويبدو العالم الحقيقى الواقعى بشكل نهائى هو العالم المادى الذى يولد وعينا .(٤٥)

ويذهب هوسرل فى تحديد العلاقة بين الإدراك والتخيل إلى أن الماهية الظاهراتيه phenomenological essence لكيفيات الصوت واللون والتألق ، معطاة سواء حقق التجريد خطة عملياته الخاصة على أساس الإدارك أو على أساس التحقق فى الخيال الذى بدا له محتوياً على معطى فردى individual data .

ولكن اللون المتخيل غير معطى على نحو اللون المحسوس ، وإننا نميز اللون المتخيل عن العمليات العقلية الخاصة بتخيل اللون ، فتوهج اللون أمامى هو

الآن ، إنه تفكر أو تأمل حاضر موجود presently existing Cogitatio .

إن اللون ليس حاضرا ولكنه محضر ، إنه ليبدو كما لو كان منبسطا تحت أعيننا ، إنه مرئى ومعطى بمعنى ما ، وحقيقه أن اللون المتخيل غير معطى بهذا المعنى أو ذلك (على المستوى الطبيعى المادى أو المستوى النفسى) ، لا يعنى أنه غير معطى ألبتة بمعنى من المعانى .

إن هذا اللون المتخيل ينكشف ويظهر ، ويقدم نفسه فى ظهوره على نحو يجعلنى إذ أراه ، قادراً على إصدار أحكام تتعلق بالمظاهر المجردة abstract aspects التى تكونه وبالسبل التى من خلالها تلتحم هذه المظاهر وتترابط .[٤٦]

وهكذا تئول فينومينولوجيا الإدراك إلى التمييز بينه وبين التصور فى سياق مقولات خاصة بالإمكان والضرورة والواقع ، وتتشبث بفكرة موجهة تتمثل فى المنظور والأفق ، وذلك لتفند ما يسمى بواحدية الأفق ، متجاوزة الفكرة المثالية الخاصة بأن الموضوع المدرك ذو مستوى واحد يتفتح عليه الإدراك بشكل نهائى ، والبديل الظاهراتى لهذا الفهم أن الموضوع المدرك يكشف عن آفاق طباقا ، وهو معطى وحاضر بشكل ما فى كل تجل ومنظور ، مما يعنى أنه لا يمنح نفسه نهائيا لشعور واحد ، وهذا ما يمكن التعبير عنه بأنه متوالية التجليات .

أما تناقض العلو والمحايثة فيفسر واقعة الإدراك ، إذ يقتضى الموضوع المدرك حضور المحايثة وغياب العلو ، ولكن ما المقصود بعلو الموضوع الإدراكى ؟ وما معنى القول بأن الموضوع يتضمن شيئا أكثر مما هو معطى فى الواقع ؟

إن اعتبار المدرك مظهرا ربما فسر العلو لا بوصفه حداً نهائيا وبنيه كلية يضعها الإدراك ، وإنما بوصفه منطويا على متوالية من التجليات والمناظير ، يعد الموضوع المدرك حاضراً فى كل منها ، مما يجعل المدرك ـ على عكس ما تذهب إليه المثالية ـ يتضمن شيئاً أكثر مما هو معطى فى الواقع ، ولا بد من ذاك الغائب عن الإدراك إلى جانب ما هو حاضر .

ولا بديل لهذا التفسير سوى أن نهيب بالفكرة الكانتية المتمثلة فى مقولة « الشيء فى ذاته » من حيث هو فى وضع علو لا يتأتى معه إدراكه ، لأننا ندرك

الموضوع كما يظهر للوعى لا كما هو فى ذاته .

لقد رفضت الفينومينولوجيا اعتبار الإدراك فعلا من أفعال التمثل ، لما تفضى إليه هذه الصيغة من لبس وخلط بين نسقين متباينين ، وهو فى الحقيقة رفض لوجهة النظر المثالية ، تلك التى آلت المدركات فيها إلى أفكار وصور بديلة عن الموضوع المدرك فى امتلائه وعينيته وحضوره .

وتتجاوز الظاهراتية على هذا النحو الموقفين المثالى والواقعى من حيث رد الموقف الأول الواقع إلى الشعور ، وعزا الموقف الثانى الشعور وعمليات الوعى للواقع ، وذلك أنها لا ترد المدرك إلى مجرد فكرة أو صورة ، ولا تقول إن الشعور هو الذى يؤسس موجودية الأشياء فى إطار ما ينعته المثاليون بالهوحدية Solipsism ، ولا تقول إن الأشياء تولد الوعى .

وقد تم لها تجاوز الموقفين بواسطة الإحالة والقصد ، وهى فكرة تعنى أن الموضوعات حاضرة للوعى ، وأن الشعر دائما هو شعور ـ ب ـ ـ ، وعلى هذا النحو ميزت بين موضوع واقعى وآخر قصدى ، يندمجان فى حقيقة واحدة .

إن نظرية برجسون فى الصور ـ وقد سبق عرضها ـ لم تفلت من النقد الفينومينولوجى الذى تبناه جان بول سارتر J. P. Sartre فى كتابه الموسوم بالخيال ، وفيه ذهب إلى أن برجسون يستعمل كلمة الصوة بدلالتين مختلفتين فهى تعنى شيئاً شبيهاً باللوحة ، وتعنى أيضاً الصورة التى تكون أقرب ما يمكن إلى الشىء من حيث تبدو موجودة دون أن تكون مدركة .

ويلاحظ سارتر أن لدى برجسون إزدواجية فى الدلالة سهلت له الانتقال من معنى إلى معنى ، فيعطى الصورة التى هى لوحة كل ما فى الموضوع من امتلاء .

يقول سارتر إن الصورة عند برجسون كما هى عند هيوم ، عنصر من عناصر الفكر يتبع الإدراك الحسى ، والصورة عند هيوم لاتفترق عن الأثر الحسى إلا من حيث هى أضعف منه وأوهن ، وهى كذلك عند برجسون لا تختلف عن الإدراك الحسى فى الطبيعة وإنما فى الدرجة .

وتحطأ برجسون فيما يرى سارتر أنه وضع للصورة وجودين متميزين ،

الصورة باعتبارها شيئا ، والصورة باعتبارها ذكرى ، إنه وحد بين هذين الوجودين ، وخلط بين موضوع العقل Noeme وبين فعل التعقل Noese مع ما بينهما من فوارق .

أما سارتر فقد انتهى فى كتاب «الخيال» إلى ضرورة التمييز بين الإدراك الحسى والخيال ، فالادراك الحسى تمثل الأشياء حاضرة حضوراً فعليا ، أوهى حاضرة كما يقول هوسرل بلحمها وعظمها ، أما الخيال فإنه تمثل لهذه الأشياء وإنما فى غيابها غيابا حقيقيا وكأنها غير موجودة بالفعل .

ولكن كيف يمكن للأشياء وسمتها الأساسية هى الوجود أن تمثل للذهن كأنها غير موجودة ؟ لم يجب سارتر عن هذا السؤال فى كتاب «الخيال» وإنما أجاب عنه فى كتاب «الخيالى» . وفى هذا الأخير اكتشف متأثرا بهوسرل أن دراسة الخيال تقضى ألا نتجه إلى فعل الخيال وإنما إلى موضوع الخيال ونصفه وصفاً مباشرا ، وفى هذا الوصف ينتقل سارتر متأثرا بهيدجر من الموضوع الخيالى ، أى مماليس موجوداً إلى دراسة الوجود .

إن الموضوع الخيالى يمثل فى الذهن كأنه غير موجود ، إنه لا يقوم فى زمان معين أو مكان معين كما هو الأمر فى الصورة التى تسترجعها الذاكرة ، وبما أن الموضوع الخيالى غير قائم فى الوجود ، أى أنه عدم ، فإننا عندما نتخيله ندرك أن هناك عدما يتخلل الوجود .

إننا فى الوقت نفسه نتخيل الموضوع ، أى نقرر حضوره ووجوده ، وإنما نتخيله غائباً أى نقرر عدمه ، فالوجود إذن يتخلله العدم ، والعدم يقوم فى الوجود .(٤٧)

وسوف نرجىء مناقشة سارتر إلى سياق لاحق نعرض فيه نظرية باشلار فى الخيال .

الفصل الثانى

علاقة الخيال بالذاكرة والوهم

١ ـ الخيـــال والذاكـــرة

يكشف التتبع التاريخى والنقدى لظاهرة الخيال ، عن أن استقصاءها والبحث فيها قد ارتبط دائماً بتحليل العلاقة بينها وبين الإدراك والذاكرة ، وبدراسة الصورة بوصفها حدا مشتركاً بين الإدراك والتخيل والتذكر .

وينبغى ونحن نحلل علاقة التخيل بالتذكر أن ننوه بأمرين ؛ الأول أن هذه النشاطات لايتأتى تصورها إلا بإدخال الزمان عنصراً جوهريا فى تراكيبها ، والثانى أن الصورة فى بنية كل نشاط ، ينبغى أن تفهم فى إطار فكرة الآفاق والمستويات بوصفها فكرة فينومينولوجية تفضى إلى أننا أمام ثلاثة تجليات للصورة : الصورة بوصفها إدراكا والصورة بوصفها تخيلا ، والصورة بوصفها ذكرى ، ولكل تجل منها مقوماته وخصائصه ، ولما كانت هذه الصور كلها تئول إلى الذات ، لذا يبدو الأنا الحد الجامع والظاهر فى كل التجليات التى لن ترد فى نهاية الأمر إلا إلى الشعور فى مضايفته وقصده وعملياته الإحالية .

وفى سياق العلاقة بين الخيال والذاكرة يرى أرسطو أنهما يتصلان بجزء واحد من النفس ، وأن الأشياء التى هى موضوعات جوهرية essentially objects للذاكرة ، هى نفسها موضوعات للخيال .(٤٨)

والذى فهمه ابن رشد من مذهب أرسطو أن الذكر استرجاع فى الزمان الحاضر للمعنى الذى كان مدركاً فى الزمان الماضى ، والتذكر هو طلب هذا المعنى

بإرادة إذا نسيه الإنسان وإحضاره بعد غيبته بالفكرة فيه ، ولذلك يشبه ألا يكون التذكر إلا خاصاً بالإنسان ، وأما الذكر فإنه لعامة الحيوان المتخيل .

وبين أن هذا الفعل واجب أن يكون لقوة ليست حساً ولاتخيلاً ، وهي التي تسمى ذاكرة ، والذكر إنما يكون لشيء بعد إحساسه وتخيله ، وذلك من جهة ماهو محسوس ومتخيل ، ومعنى الذكر غير معنى التخيل ، وذلك أن فعل قوة الذكر إنما هو إحضار معنى الشيء بعد فقده والحكم عليه الآن أنه ذلك المعنى الذى أحس وتخيل .

ولذلك يذكر الحيوان ولايتذكر ، وليس لهذه القوة فى الحيوان اسم ، وهى التى يسميها ابن سينا بالوهمية ، وبهذه القوة يفر الحيوان بالطبع من المؤذى وإن لم يحسه بعد .

ويعتمد أرسطو فى بيان أن الذاكرة غير القوة المصورة إننا قد ندرك أحياناً معنى الصورة المتخيلة ، وأحيانا ندرك الصورة المتخيلة ، وأحياناً ندرك الصورة دون أن نجرد منها معنى الصورة .... والتى تدرك القوة المتخيلة من شخص زيد المشار إليه إنما هو رسمه الراسم من ذلك فى الحافظ ، والذى يدرك القوة الذاكرة إنما هو معنى ذلك الرسم ، ولذلك كان معنى الشيء فى القوة الذاكرة أكثر منه روحانية فى القوة المتخيلة .

والذكر إنما يكون للصور السهلة الاسترجاع ... وهى التى تكون عند القوة المتخيلة والحس المشترك ، وهى كثيرة الجسمانية قليلة الروحانية ، والصور العسرة الإسترجاع هى الصور الروحانية القليلة الجسمانية .(١٩)

ومن الواضح فى تعريف أرسطو أن حده للذاكرة ليس كحده للإدراك توافقاً وانضباطاً ، وذلك أن لديه فى تعريف الذاكرة وتحديد نشاطها وعلاقتها بالخيال شيئاً من اللبس وعدم الوضوح .

ويؤذن تصوره أن للخيال والذاكرة موضوعات مشتركة وأنهما يرجعان إلى جزء واحد من النفس ، باتحاد الوظيفة والمعنى فيهما ، وبأن الصور التى تكونها الذاكرة هى التى يكونها الخيال ، هذا مع اعترافه بأن الحس والتخيل شرطان

للذكر ، والشرط أسبق من المشروط لامحالة .

ومن أين يكون للتذكر معنى غير معنى التخيل وموضوعاتهما مشتركة ؟

لقد اعتمد أرسطو فى التمييز بين التخيل والتذكر - برغم أنه تمييز قد لايتفق مع المقدمات التعريفية التى اقترحها - ازدواجية الصورة والمعنى ، وارتباط نشاط التخيل بالصور ونشاط التذكر بالمعنى . الحق أن عملية التذكر تنطوى على استرجاع صور ، ولاتقتصر على المعانى التى تجردها من المحسوس ، لاسيما إذا عرفنا أن المعانى كوامن فى الصور .

ويبدو التذكر عند أرسطو استرجاعاً إراديا شرطه الجوهرى الزمان . ولكننا لم نقف عنده على طبيعة هذا الاسترجاع ، ذلك أننا لسنا على يقين بأن الإنسان عندما يتذكر ، يسترجع الموضوعات سداها ولحمتها ، أى كما أدركها وتأثر بها ، فيكون التذكر حينئذ سلبيا وعملية آلية .

إن للإرادة دخلا فى التذكر ، مما يعنى أننا بإزاء عملية تدخل الحرية فى نسيجها ، وأننا إذ نتذكر لانسترجع الماضى فى الحاضر بضرب من الآلية السيكولوجية ، وإنما نستعيده بالإضافة والحذف فى سياق اللحظة الراهنة للشعور . لقد بسط أرسطو فى موضوع الذاكرة فرضاً خاصاً بالأثر المتخلف عن الموضوع engram مقارنا بين علاقتنا بهذا الأثر وبين نظرنا إلى لوحة مرسومة . فكما ندرك الصورة المرسومة بوصفها تمثلاً للأصل الغائب ، تنظر الروح إلى الآثار التى تخلفها الموضوعات كما لو كانت صوراً لغير الحاضر ، وبواسطة هذا الأثر تقدم فى تفهمنا للزمان صورة الغائب أى الماضى(٥٠) .

على هذا النحو فسّر أرسطو التذكر بربطه بواقع النفس الإنسانية . أما أفلاطون فرد التذكر إلى الأسس العامة التى ميز بواسطتها بين المحسوس والمثال ، وفى برهانه الثانى من البراهين الأربعة على خلود النفس ، ذكر أننا حينما نرى المحسوس ننتقل قطعاً إلى صورته ، ملاحظين أن المحسوس غير الصورة . فمن أين جاء هذا الاختلاف ؟ وكيف حصلنا على العلم بالصور إذا كان المحسوس وهو الذى تحت نظرنا ليس مكافئاً للصورة ؟ لابد أن نكون قد عرفنا هذه الصورة فى حياة سابقة ، ونحن نتذكرها بمناسبة المحسوس الذى يشارك فيها .

ولكن لكى يكون هذا ممكنا ، لابد أن تكون النفس قد وجدت من قبل فى مكان ماتأملت فيه الصور ، وحين تهبط إلى الأرض تتذكرها بمناسبة المحسوسات . إذن لابد من أن تكون النفس موجودة وجودا سابقاً كانت تحيا فيه حياة تعقل وتأمل للصور .

وإذا كانت النفس قد حييت حياة سابقة ، فلا يمكن هذه الحياة السابقة ألا تترك أثراً فى النفس حينما تتصل بالجسم . ومن هنا كانت فكرة التذكر مرتبطة أشد الارتباط بفكرة الوجود السابق .

إن نظرية المعرفة عند أفلاطون تضطر اضطراراًإلى القول بالتذكر . فكيف تتم المعرفة بمعنى العلم إن لم يكن هناك تذكر لمعارف سابقة أدركها الإنسان أو حصلها فى حياته السابقة ؟ ذلك أن العلم هو ارتفاع فوق المحسوس ، وهو ارتفاع لايتم إلا إذا كانت لدينا فى نفوسنا بقايا أفكار أو صور لتلك التى نراها فى الخارج وتصل إلينا عن طريق الحس ، لأن الإنسان إنما يبحث عن شىء ، لديه عنه بعض المعرفة السابقة ، وهذه المعرفة تذكر للصور التى رأيناها فى عالم سابق ، تذكرها بمناسبة هذه الأشياء الحية التى تظهر أمامنا . فمن ناحية نظرية المعرفة أيضاً لابد من القول بالتذكر .(٥١)

لقد اكتفى أفلاطون بالكشف عن دور التذكر فى عملية المعرفة ، ودرسه فى سياق علاقته بالإدراك الحسى والمحسوسات التى لم تبد له سوى مناسبات للتداعى الذى يفتح للنفس باباً إلى تذكر ما سبق أن تعقلته وتأملته فى وجودها الخالص النقى من شوائب المادة ، وذلك قبل هبوطها إلى الجسم ، فهى تنتقل بالتذكر من هذا المحسوس فى جزئيته وتغيره إلى صورته الكلية الثابتة وماهيته الأزلية فى عالم الصورة الدائمة .

والتذكر على هذا النحو عملية مردودة إلى تصور مثالى أساسه فكرة الوجود السابق على الوجود ، ولايعدو أن يكون تعرفاً سلبياً يخلو من أى إضافة إيجابية . لقد كان لهذا التصور الأفلاطونى تأثيره الواسع على مفكرى العصور الوسطى فى الشرق وفى الغرب ، وكان له صداه فى الفكر وفى الأدب ، حتى إن عينية ابن سينا والطابع النوستالجى فى عرفانية التصوف الإسلامى والقول بالمثل

المعلقة لدى حكماء الإشراق ، ليس سوى تعبير عن هذا الموقف الأفلاطونى .

وتعد التساعية الرابعة لأفلوطين وهى التساعية الخاصة بالنفس تعبيراً عن سلفية أفلاطونية فى تفسير التذكر وتحليل علاقته بالإدراك من جهة وبالتخيل من جهة أخرى . وقد حرص أفلوطين على أن يجعل من الذاكرة ملكة تنتمى إلى النفس وحدها لا إلى المركب من النفس والجسم ، فليس للبدن شأن فيما تتذكره النفس وخاصة إذا كان ذلك تذكرا لعلم من العلوم ، ولايقبل أفلوطين الرأى الرواقى الذى يجعل من التذكر انطباعا لعلامات على الجسم ، أو يشبهه بضربة الخاتم على الشمع ، فكل هذه تشبيهات غير دقيقة ، وإنما يكون الوصف الصحيح للأثر الذى يحدث فى النفس أنه نوع من التعقل وليس انطباعاً مادياً .(٥٢)

ومن أدلة أفلوطين على أن الذاكرة ليست انطباعاً مادياً ، أنها لو كانت كذلك لما احتاج المرء إلى جهد ليتذكر مادامت الانطباعات موجودة على الدوام ، ولو صح أن الذاكرة انطباع مادى لما أدى المران إلى تقويتها ، والنفس تتذكر أفكاراً لم تحقق ورغبات لم تتجاوز مرحلة التخيل وحده ، وتلك كلها أمور لم تمر على الجسم ، فكيف يكون الجسم عاملاً من عوامل تذكرها ؟ .

لقد تشدد أفلوطين فى نقد المادية الرواقية ، وجعل من التذكر ملكة خاصة بالنفس وحدها ، والواقع أن الذاكرة إنما ترتبط بحياة معينة للنفس ، هى تلك التى يتحكم فيها الزمان أو أى نوع من التغير ، إذ إن الذاكرة تختص دائماً بشىء كان ولم يعد له وجود .

أما حياة النفس فى العالم المعقول فلا تقترن بها ذكريات ، ذلك أن كل شىء فى العالم المعقول ثابت لايتطرق إليه التغير ، وكل الماهيات حاضرة فيه أزلاً وليس فى تأمل النفس للماهيات المعقولة أى تعاقب زمنى ، وبالتالى أية ذاكرة .

ويرتبط التذكر عند أفلوطين بالتغير والزمان والفردية ، فما إن تهبط النفس من هذا العالم المعقول حتى تبدأ لديها ملكة التذكر التى تستعيد بواسطتها ذكريات إقامتها مع العالم المعقول .

إن الذاكرة عند أفلوطين لاتئول إلى الإحساس ، وليست القوة الحاسة هى القوة المتذكرة ، لأنه لو كانت الملكتان واحدة لوجب أن نحس الأفكار العلمية مثلما نتذكرها وهو محال .

ولقد أكد أفلوطين أهمية الانتباه بوصفه عاملاً هاماً يعين على التذكر ، والذاكرة مع اختلافها عن ملكة الإحساس تزداد قوة بزيادة الانتباه .

ويثير أفلوطين مسألتين ، الأولى علاقة الذاكرة بالمخيلة ، والثانية تمييزه بين الذاكرة الشعورية وغير الشعورية ، أما المسألة الأولى فمذهب أفلوطين فيها اختلاف هذه العلاقة تبعا للموضوعات المتخيلة ، فالأشياء المحسوسة يكون تذكرها بإدراك صورتها التى حفظتها المخيلة ، فمتى غاب الشيء وبقيت صورته فى المخيلة ، كان إدراك الصورة تذكرا لذلك الشيء بحيث يتفاوت التذكر تبعا لمدى ثبات الصورة وبقائها . وإلى هذا الحد يتفق أفلوطين مع أرسطو .

أما حين ينتقل إلى تذكر المعانى العقلية فنراه يختلف مع أرسطو لأنه لا يعترف بوجود صورة فى الخيال لهذه المعانى يتم التذكر بواسطتها ، ومذهب أفلوطين أن لهذه المعانى صوراً فى شكل صيغ لفظية ، أما الفكر ذاته فلا صورة له ، وعلى ذلك فالمحسوسات يكون تذكرها بالمخيلة وبما تبقى فيها من صور ، أما المعقولات فلا صورة لها إلا من حيث ألفاظها فحسب ، وبالتالى تكون الذاكرة الخاصة بها ملكة مستقلة عن المخيلة .

وأما المسألة الثانية فى مذهب أفلوطين فتمييزه بين الذاكرة الشعورية وغير الشعورية ، وغير الشعورية عنده هى التى لا يدرك المرء فيها أنه يتذكر فيتابع ميولاً سابقة دون أن يشعر بذلك ، والذاكرة التى تتم عن وعى أقوى بكثير من الأخرى ، لأن النفس حين تشعر بأنها تتذكر ، تحتفظ باتجاهها الخاص نحو ذاتها ، وتشعر بالفارق بينها وبين الموضوع الذى تتذكره .(٥٣)

وواضح أن أفلوطين يرفض المذهب الرواقى فى الذاكرة ، وهو شبيه بمذهبهم فى الإدراك ، فكلاهما يئول إلى انطباعيه آلية يحكمها تصور مادى . ويعنى هذا الرفض للمادية الرواقية اتجاه أفلوطين فى فهم التذكر اتجاها روحيا ، قدر له أن ينمو من بعد لدى أتباع الأفلوطينية المحدثة من أمثال أبرقلس ودمسقيوس ،

وأن يستمر نموه فى تيار كان من القوة بحيث أثر فى برجسون وفى اتجاهه الوضعى الروحى ، كما قدر للرواقية سواء بسواء أن تنمو متخذة فى العصر الحديث شكل مذاهب مادية وسيكوفسيولوجية .

ومن الملامح البارزة للذاكرة عند أفلوطين ارتباطها كما هو الحال عند سلفه أفلاطون بالزمان ، والزمانية تعنى الصيرورة والتغير فى مقابل مايتصف به العالم المعقول من ثبات وكلية .

وطبيعى أن يفضى هذا الفهم إلى أن تكون النفس بلا ذاكرة طالما كانت فى عالم المعقولات والمثل ، وبهبوطها تنتقل من السر مدى اللا متغير إلى الزمانى المتغير ، وعندئذ ينشأ لها التذكر .

ولتمييز أفلوطين بين التذكر والتخيل وإيضاح العلاقة بينهما ، أصوله الأفلاطونية القديمة ، والذى انتهى إليه فى مذهبه أمران ، الأول إيضاح شرط ضرورى لابد منه لكى تنشأ الصورة إما فى سياق التخيل أو فى سياق التذكر ، ويتمثل هذا الشرط فى غياب الموضوع ، ذلك أن الموضوع المتخيل أو المتذكر ليس بعد حاضرا حضور المدرك الحس فى حال الإدراك .

والثانى تمييزه فى سياق العملية النفسية للتذكر بين ذاكرة متصلة بالمخيلة ، وأخرى مستقلة عنها تماماً . ومما أفضى إلى هذا التمايز التصور الثنائى القائم على قسمة العالم إلى ماهو حسى وماهو عقلى ، ووظيفة الذاكرة المتصلة بالمخيلة أن تتذكر العالم المحسوس لأنه جار على سنن التغير ، أما المعقول فلتجرده عن الصور لاتعمل فيه إلا ذاكرة لاشأن لها بالخيال .

والظاهر من تمييز أفلوطين بين ذاكرة غير شعورية وأخرى شعورية ، أنه يعنى بالأولى تلك التى لاانتباه فيها ، وهى أشبه بنشاط لا إرادى على عكس الثانية التى فيها التفات إلى الذات ووعى بالعمليات النفسية .

لقد كان لمذهب أفلوطين فى الربط بين الذاكرة ومفهوم التغير والفردية مغزاه فى تأسيس أحوال النفس على الزمان وفى إحالة آنات الزمان على أحوال النفس ، وتلقف القديس أوغسطين منه هذا التصور فى اعترافاته المشهورة ،

وذلك أنه رد الآنات الثلاثة إلى أحوال النفس الثلاث : الذاكرة والانتباه والتوقع ، وفى ذلك يقول أوغسطين «فمن ذا الذى يستطيع أن يقول إن المستقبل لم يأت بعد إذا كان فى النفس توقع المستقبل ؟ ومن ذا الذى يستطيع أن يقول : إن الحاضر ليس له حيز لأنه يمر فى نقطة غير قابلة للقسمة ، إذا كان ثمت انتباه فيه يمر ما سيكون حاضرا ؟ ليس المستقبل طويلا لأنه غير موجود وإنما الطويل توقع المستقبل ، وليس الماضى طويلاً إذ هو غير موجود بعد ، وإنما الطويل هو ذاكرة الماضى؟(٥٤)

هذا التصور لدى أفلوطين وأتباعه ، عرض له النمو من بعد ، وأخذ شكل ماعبر عنه برجسون بأنه الزمان النفسى الحى الممثل للمدة الشعورية فى سيلانها وتدفقها ، فى مقابل الزمان الآلى أو الرياضى . وقد كان فى إحالة الزمان على ضروب من النشاط النفسى عند أفلوطين وأوغسطين ، إرهاص بما تم بعد ذلك بقرون فى مثالية كانت النقدية ، وهى التى بدا الزمان فيها عيانا قبليا غير مشروط بالامتثال التجريبى . إن التصور الأفلوطينى للذاكرة لايخلو من صحة تتفق مع طبيعة الوجود الإنسانى ، فالإنسان من بين الكائنات موجود تاريخى لأن له ذاكرة ، والتاريخ والذاكرة كلاهما بسبيل الزمان .

وهذا مافطن له ابن سينا إذ يظهر عنده تشابه لافت بين الخيال والذاكرة من حيث الوظيفة ولافارق بينهما إلا من حيث ارتباطهما بالزمان ، فالذاكرة تستعيد صورا ومعانى أدركت فى الماضى ، أما التخيل فيستعيدها ويدركها من حيث هى صور أو معان موجودة الآن .(٥٥)

ويضيف ابن سينا الحافظة إلى الذاكرة ويعدهما قوة واحدة ذات وظيفتين هما الحفظ والاستعادة أى التذكر ، فتكون هذه القوة حافظة لصيانتها مافيها ، ومتذكرة لسرعة استعدادها لاستثباته والتصور به مستعيدة إياه إذا فقد . لقد أخذا ابن سينا من الأفلوطينية فكرة التمييز بين أحوال النفس على أساس من آنات الزمانية ، وأخذ من الأرسطية كما فعل فى الإدراك فكرة المركز الدماغى الخاص بهذه القوة ، فالقوة الحافظة الذاكرة عنده مرتبة فى التجويف المؤخر من الدماغ وهى تحفظ ماتدركه القوة الوهمية من المعانى الجزئية غير المحسوسة الموجودة فى

المحسوسات ، وفيها تحفظ أيضا الأفعال والحركات .(٥٦)

على هذا النحو تنازع الذاكرة كما تنازع الإدراك مذهبان متناقضان فى الفكر قديماً وحديثاً ، ومن هذا المنطلق قدم المذهب المادى كما قدمت المذاهب السيكوفسيولوجية تصوراً للذاكرة أساسه الرسوم المادية فى الدماغ ، والعلاقة بينها وبين مرور التيار العصبى بها ، والتلازم بين المنبه والاستجابة . ويتمثل التعبير الدقيق عن هذا المذهب فى أن الصورة فى سياق المدرك الحسى تبدو واضحة المعالم لا اهتزاز فيها ولا غموض ، ولكننا كلما ابتعدنا عن المحسوس فى مباشرته ودقته ، تدهورت الصورة وتطرق إليها الضعف والغموض ، وهذا ما يحدث فى سياق التخيل وسياق التذكر على حد سواء .

وهذا هو مذهب هوبز الذى اعتمد فيه على أن الفكرة والذكرى ليسا سوى إحساس متعفن أو متحلل decaying sense . لقد حاول مفتونا بفزياء جاليليو أن يفهم محتويات التجربة الإنسانية بوصفها أنماطاً من الحركة ، وكان يقيم الدليل على صحة قوانين الحركة فى نظرية خاصة بالأثر الدينامى . إن مذهب هوبز علامة واضحة على سيكولوجية عصر التنوير ، وكان يأخذ بالتفسيرات السيكوفزيائية مسلماً بنوع من التماثل isomor phism لابين الأشكال الفزيائية والأشكال النفسية فحسب ، وإنما بين شدة المثير intensity of excitation ووضوح الظاهرة .

ويئول مذهب الإحساس المتحلل عنده إلى انحسار موجة المثير ، وفى تناقص الحركة decres cendo يتحول الإحساس (صورة الإدراك) إلى تذكر (صورة ذكرى) ، وعلى هذا النحو يختلف التذكر عن الإحساس أو الإدراك من حيث درجات الوضوح الخاصة بالصور المتولدة .(٥٧)

ويشبه موقف هيوم موقف هوبز من الخيال والذاكرة ، وقد أشار وليم جيمس إلى أن أحداً من أتباع هيوم لم يعارض نظريته سوى هكسلى Huxely وقد ذهب فى نقده إلى أنه من المحتمل عندما تستنسخ الأنطباعات أو الصور المعقدة بوصفها ذكريات ، ألا تعطى كل تفاصيل الموضوعات الأصلية بدقة تامة ، ومن المؤكد أن هذه النسخ نادرا ماتفعل ذلك ، وغالبا ماتبدو ذكرياتنا

مجملا تخطيطياً Sketches أكثر منها صورا ، وفى هذا المجمل التخطيطى للأصول تتضح الملامح البارزة المميزة ، أما الخصائص الثانوية فتبدو مبهمة أو غير متمثلة. لقد ميز هكسلى فى نقد هيوم بين الأفكار أو الصور الكلية العامة generic ideas وبين تلك المعينة المحددة spcific ideas ، مستشهدا برأى لبيركلى نقده جيمس بقوله : ومع أن وجهة نظر بيركلى تبدو ملائمة على نطاق واسع لهذه الأفكار الكلية من حيث إنها تشيكل بعد اكتساب الإنسان اللغة ، فإن الصور أو الأفكار الكلية التى تخص بموضوعات الحس قد توجد بمعزل عن اللغة .

إن الحالم يرى المنازل والأشجار والموضوعات المختلفة التى سبق أن تعرف عليها ، ولكنها تذكر بالموضوعات الواقعية كما لو كان الإنسان يراها صورا يعرضها فانوس سحرى مختل البؤرة وقد نخاطب فى أحلامنا رجلاً ولكننا نراه كما لو كان سواداً تشاهده فى الغسق ، وقد نسافر عبر بلاد فنرى ملامح المنظر غامضة مبهمة ، فتخوم التلال غير محددة والأنهار بلا شواطىء ، إنها بإيجاز صور عامة لانطباعات شتى .(٥٨)

ومن الذين سبقوا هيوم فى تفسيره الخاص بتداعى المعانى ، سبينورا Spinoza فيما قدم من تفسير مادى للذاكرة يقوم على أن الجسم البشرى إذا ماتأثر بجسمين أو أكثر فى وقت واحد ، فإن ذهنه عندما يتخيل أيامنهما فيما بعد ، يتذكر الآخر بدوره ، وقد أعانه على هذا التفسير تصوره لما يسمى بوحدة النسق ، متخطيا بذلك الثنائية التى أحدثت قطيعة بين الذهن والجسم ، وذلك أن الجسم والذهن عنده شىء واحد ينظر إليه فى الحالة الأولى بوصفه امتداداً . وفى الحالة الثانية بوصفه فكرا ، وبناء على ذلك يبدو نسق الأشياء وتسلسلها وترتيبها واحداً سواء نظرنا إلى الطبيعة من خلال إحدى الصفتين أو من خلال الأخرى ، ويشبه اسبينوزا العلاقة بين الذهن والجسم بعلاقة الفكرة بموضوعها ، وعلى ذلك لايفهم الذهن إلا إذا فهم موضوعه وهو الجسم .(٥٩)

أما كانت فقد ربط بين الخيال والذاكرة ، وذلك أن اقتناص العقل التجربة الحاضرة ، يتطلب أن تكون لهذه التجربة علاقة بتجربة أخرى ماضية نتذكرها .(٦٠)

هذا ماانتهى إليه كانت فى الاستنباط الترنسند نتالى ، وهو لايعنى أن الذاكرة تخلق موضوعاتها ولكنها تنظمها وتربط بينها وتدخلها فى نسق ملتحم من العلاقات . والربط بين الخيال والذاكرة على هذا النحو يلوذ بتصور هاتين العمليتين : التخيل والتذكر بوصفهما وسطا بين الفهم والحساسية وباعتبارهما ضرورة من أجل الربط بين طرفين ، بين المقولات والحدوس الحسية . وليست العلاقات هى التى تؤسس الذاكرة وإنما الذاكرة هى التى تنشىء علاقة التجارب بعضها ببعض ، وتتيح لنا من خلال الترابط أن نستحوذ على التجربة الحاضرة فى سياق ما تتذكر من تجارب مر بها الشعور . إننا نهيب مرة أخرى بمذهب كانت فى الخيال كما أورده فى القسم الخاص بالاستنباط المتعالى . إن هذه الملكة تستعين بالصورة وبالزمان لتخلق رسوماً تخطيطية ورموزاً تندرج تحتها حدوس حسية ، وبفضل فعل الخيال تحقق الأناذاتها فتتصل بالكثرة وتوحدها وتعارضها وتضع ذاتها .(٦١)

وإذا شارفنا وصيد المذهب الحيوى لدى برجسون وجدنا أن رأيه فى الذاكرة يتفق مع رأية وتصوره للخيال ، ومذهبه كما عبر عنه فى كتابه «المادة والذاكرة» أن التعرف لايتم أبداً بانتباه آلى للذكريات النائمة فى المخ ، بل على العكس يقتضى توتراً أعلى فى الشعور .

إن الجهد فى التذكر يقوم على تحويل امتثال إسكيمى ، عناصره متداخلة بعضها فى بعض ، إلى امتثال مصور أجزاؤه مصفوفة ، والحق أن الإدراك الحسى سيكون عاجزا بنفسه عن الإهابة بالذكرى التى تشبهه ، إنه لا يصير إدراكا حسيا كاملاً ولا يكتسب شكلا متميزا إلا بالتذكر نفسه .(٦٢)

إن برجسون يميز بحسب هذا السياق بين ضربين من الذاكرة ، ذاكرة آلية أشبه ماتكون فى فعلها بالممارسة غير الواعية للعادة ، وذاكرة أخرى دينامية تنطوى على إرادة وجهد وإلى هذا الضرب الثانى يعزى التعرف على التجارب السابقة ، وفيه يبلغ الشعور درجة قصوى من التوتر . ولهذا التذكر الدينامى المنتبة خاصيتان ، الأولى التحويل والثانية أنه شرط الإدراك الحسى ، أما التحويل فيعنى أن التذكر فتق يصف ويصور مافى الشعور من امتثالات مجملة متداخلة ،

والثانية أن الإدراك الحسي ليس هو الذي يمنح الشعور الذكرى المماثلة له . صحيح أن الإدراك الحسي للوقائع يأخذ الوضع الأول ولكن التذكر هو الذي يهبه شكله الأساسي ، ولقد عنى برجسون فى تحليل التذكر بدراسة بعض الحالات الباثولوجية الخاصة بالذاكرة وأحال فى ذلك على دراسات برنارد لوروي Bernard Leroy وريبو Ribot ، وكوسمول Kussmaul وفوريل Forel وهو فدنج Hoffding وغيرهم من السيكولوجيين واهتم فى هذا السياق بدراسة الذكرى الوهمية فى التعرف الكاذب الموسوم بالبارامنزيا ، ورده إلى ضرب من الآلية وارتخاء الجهد التركيبي وعدم الانتباه إلى الحياة ، كما درس باثولوجية الأفازيا وهي مرض خاص بنسيان الألفاظ ، وقد أورد برجسون فى هذا السياق رأى السيكوفسيولوجين ويتلخص فما قاله بروكا وذلك أنه رد هذا المرض اللغوى للذاكرة إلى فساد فى التلفيف الجبهى اليسارى الثالث من الدماغ . ومذهب هؤلاء أن الذكريات تتجمع فى الدماغ فى صورة تبدلات تنطبع على طائفة من العناصر التشريحية ، وزوال الذاكرة يعنى أن فساداً وتلفاً قد طرأ على هذه العناصر ، وهم يشبهون الذاكرة فى هذا السياق بلوحة التصوير وباسطوانة الصوت ، وهو تشبيه يوحى بأن الذاكرة تخزين آلى .

ويرد برجسون على هذا المذهب وينقض مافيه من تشبيهات للذاكرة مضللة ، مستعينا بصور للتذكر بصرية وسمعية ، وقد خلص فى نقده إلى أن انطباع الشيء المحسوس الذى يتخلف فى الدماغ ليس واحدا ، إننا فى الحقيقة لانحتفظ للشيء بذكرى واحدة وإنما بذكريات كثيرة ، وذلك أن شكل الشيء وأبعاده وألوانه تتغير بتغير مستوى النظر .

ومن الجلى أن برجسون ينقد من منطلق مذهبه الحيوى فكرة أن الذكرى لاحقة على الإدراك ، منتهياً إلى أنها إنما تنشأ بنشوء الإدراك ، وإنه ليشدد فى نقد مادية هوبز ومن اقتفى فكره فى تصور ان الإدراك والذكرى لااختلاف بينهما فى الطبيعة وإنما فى درجة الشدة المرتبطة بقوة المثير وانحساره ، قوته فى حال الإدراك انحساره فى حال التذكر والتخيل بحيث تئول الصورة فى نسقيها إلى إحساس شاحب . وهكذا يتلخص التصور البرجسونى للذاكرة فى أنها ليست ردة

وتقهقراً من الحاضر إلى الماضى . ولكنها بالأحرى تقدم من الماضى إلى الحاضر .[٦٣]

وواضح أن البرجسونية تتصور الذاكرة من منطلق فكرة المدة ، ولذا فإنها تروغ فيما يتعلق بالذاكرة وبالمدة إلى زمانية متصلة ، فالذكرى تصل الماضى بالحاضر وتصل الحاضر بالمستقبل بأن تجعله مستمراً . وليس فى هذا الاتصال الذى كثيرا مارمز إليه بحركة النهر ، أى تكرار ، إنه كتيار دافق متقدم دائما . إن الذاكرة الخالصة التى تحدث عنها برجسون تقدم لنا الماضى مكونا مدة قائمة بذاتها منفصلاً بذلك عن التغير .

وقد عارض بيير جانيه هذا التصوير لوظيفة الذاكرة ، وأثبت أنها ليست ملكة كلية ، وأنها إنما تنشأ مع الحياة الاجتماعية من أجل تكييف العمل وإياها ، وأن الأحداث لاتسجل فيها على نحو خط مستمر وتيار متصل ، بل على أساس إطارات عقلية أو اجتماعية نعطيها مدلولاً واتجاهاً خاصا . ويتجه نقد جانيه إلى إثبات أن الذاكرة لاتعطى صورة التيار المتصل للشعور يجرى فى الزمان من الماضى إلى الحاضر ، بل على العكس تمثل فى الزمان انقطاعات وانفصالا ، وإذا كانت الذاكرة على هذا النحو ، فإن الماضى الذى تصوره ليس محدداً كأنه خط من الزمان مستمر متعينة أجزاوءه بعضها بالنسبة إلى بعض .[٦٤]

ويتجه إدموند هوسول فى ظاهرياته إلى تفسير الذاكرة بالإحالة على فكرة خاصة بالإدراك المعدل فى إطار العلاقة بين الماضى والحاضر ، وذلك إذ يقول فى المقدمة العامة للفينومينولوجيا الخالصة :

« ... إن استدعاء واقعة ماضية يتضمن أننا أدركناها من قبل ، وهكذا نكون بشكل ماعلى وعى بإدراك لباب المعنى الكامن فى الذاكرة .... إنها فى طبيعتها الجوهرية تعديل للإدراك ، وهذا الذى يوصف على نحو نسبى بأنه ماض ، يقدم لنا نفسه كما لو أنه حاضر ، إنه يقدم نفسه بوصفه تعديلاً للحاضر الذى يبدو من ناحية شكله غير المعدل الأصل والأساس ، إنه الحاضر الذى يجسد الإدراك » .[٦٥]

إن المحتوى الفينومينولوجي للتذكر يقدم المشكلة الأساسية للتذكر على النحو التالى : كيف يتأتى فهم التذكر بوصفه تمثيلاً لما هو غائب ، بينما يبدو الأثر المتخلف فى الدماغ engram حاضرا؟ وماالذى يتذكره الإنسان؟ أيتذكر التأثر المنطبع impressed affection أو الشيء الموضوعى الذى استمد منه التأثر؟ إذا كنا نتذكر التأثر المنطبع فإننا فى الحقيقة لانتذكر شيئاً غائباً ، وإذا كنا نتذكر الشيء الموضوعى ، فكيف يتأتى لنا برغم إدراكنا المباشر للموضوع وحده ، أن نتذكر الشيء الغائب الذى لاندركه؟ .

لقد قدم شتراوس فى مقال له عن الآثار المتخلفة فى الذاكرة ، تحليلاً فينومينولوجيا لهذه الآثار ، وبعد أن مثل لها بما يخلف الإنسان من آثار منطبعة على الرمال أو فوق مساحة من حقل جليدى ، خلص إلى أن من سمات الآثار أنها جذاذية fragmentary لاحتفاظها بكسرة من الواقعة كلها .

إن الأثر علامة على واقعة ماضية ، إنه يعنى بتعبير هيدجر ارتباطا تاريخيا موقوتاً ، temporal historical connection ، فالرجل الذى ذهب بالأمس ينتمى فعله للماضى ولكن أثره مرئى لنا الآن ، لقد مشى الرجل وتحرك أما أثره فساكن ، وعندما نرى أثر الرجل ، نرى معه كل مايحيط به ويكتنفه : طبقة الثلج الرقيقة ، والأشجار والسياج والبيوت ، على هذا النحو يبدو الأثر فضلة تخلفت عن واقعة ماضية . إن ماهية الأثر ليست معطاة على نحو الحدود الخارجية ومقاييس الطول والعرض ، وليس الأثر نسخة لواقعة مؤسسة على أرض محايدة .(٦٦)

لقد كانت فكرة الآثار التى تتخلف عن الواقعة على هيئة انطباع ، منطلقاً لتفسير فسيولوجي للذاكرة تحكمه سلسلة من العمليات الآلية ، كما هو الحال فى تحليل الإدراك ، وكلاهما الإدراك والتذكر قد وضعا فسيولوجياً فى سياق سيكولوجية ترابطية وقعت فى استبدال الهندسى بالشخصى فى تنوعه ونشاطه وإيجابيته .

ولما كان الأثر يحتفظ بما هو زائل ويستبقى الماضى ، فإن بنيته ــ على حد

تعبير شتراوس – تنحرف بشكل متميز بعيداً عن بنية الواقعة المنتجة . إن الواقعة تخضع وهى تستقبل فى المادة اللدنة لضرب من التحول البرجسونى ، والأثر يتضمن شيئاً أقل من الواقعة الأصلية ولكنه أكثر منها . إنه يقدم فى كل حالة مايحدث فى شكل تحول متميز ، تماماً كالصفحة المطبوعة عندما تعيد إنتاج أصوات للكلمات بواسطة تركيب منجز .. إننا فى القراءة نجدد النظام الأصلى الموقوت .

ومن أجل تفهم الأثر ينبغى أن نكتشف أنه شيء مالاينتمى بحكم طبيعته للمادة التى انطبع فيها ، وأن نتجاوز الحاضر المعطى لنفسره من خلال ربطه بتاريخه ، وهكذا يؤذن الكشف عن الأثر وقراءته بإنجاز للتفسير التاريخى الذى يقبض على الماضى ويعيد تركيبه .(٦٧)

إن الفينومينولوجيا تصر على نبذ المسلمة الفسيولوجية ونظرية التداعى ، ويقترح شتراوس أن نأخذ بدلا منها بفكرة أن الانطباعات الطازجة وتغيرات الحياة وديناميات الأفراد ، تأخذ كلها وضع تقدم وتغيير للآثار الباقية فى الذاكرة ، وأننا فى سياق الحاضر وحده ومن خلاله يتأتى لنا أن نمسك بالماضى وأن نستحوذ على إمكاناته بوصفها تحققاً واقعيا .

ويثير شتراوس من ناحية الوضع النحوى مقولة الزمانية المزدوجة أو الثنائية bi - temporality وذلك أننا نعبر عن الماضى لغويا بأزمنة نحوية ، أما الزمانية الثنائية فليس لها تمثل لغوى ، بيد أن هذا ليس ضروريا لأننا نعبر عن الحاضر بواسطة فعل التكلم . إن صيغا مثل «لم أكن فى المسرح أمس» و«ذهبت البارحة» تعنى أننى أنا الذى أتكلم وأحدثك الآن ، وأقف أمامك هنا ، هو من ذهب بالأمس ، إننى أنا نفسى من ذهب ولست إياه أيضاً ، فبالأمس مسنى اللغوب ولست كذلك اليوم . وينتهى شتراوس فيما يتعلق بذكرى الشم وذكرى اللمس ، إلى أن الروائح تقدم نفسها بوصفها فعالية ونشاطاً . فيضاً وصدورا emanation . وكما يبدو الانطباع اللمسى tactile impression مرتبطاً بحركة اللمس ، كذلك تبدو الرائحة مرتبطاً بحركة التنفس ، إن الرائحة إذ تتجه نحونا ،

تعلن عن شيء ليس هو ذاته مايبدو حاضرا . إنه على مقربة منا ، وهذا غير الحاضر ليس غائبا على نحو شامل . إن الرائحة تعلن عن قربها ، ومايتخلف عنها يشير إلى شيء ما ليس حاضرا . إنها ثابتة وليست على هيئة هبوب متفلت . إنها مرتبطة بمركز وملتحمة بمكان ولكنها فى الوقت نفسه غريبة عنه .

ويختم شتراوس بحثه بضرورة التمييز بين الاحتفاظ بالماضى فى الحاضر ، وبين استمرار الماضى فى الحاضر ، ويرفض التفسير الفسيولوجى للذاكرة ، هذا التفسير الذى ارتبط فيه تأثير المنبه بصورة الموضوع ، تلك الصورة التى تعاود الظهور كرة أخرى بضرب من التألق والوميض phosphorescence .(٦٨)

وقد عالج سارتر مشكلة الذاكرة فى كتابة «الوجود والعدم» ملتزماً فى عرضه وتحليله بمنهج الأنطولوجيا الظاهراتية ، ونقد تصورات برجسون وديكارت ووليم جيمس وكلاباريد وبروست بله هوسرل رائد التيار الفينومينولوجى .

وخلص سارتر فى عرضه إلى أن افتراضا أنطولوجيا هو الذى أنشأ النظرية المشهورة فى الآثار المخية ، وهو افتراض يذهب إلى أن الماضى ليس بعد موجودا ، ولذا ينسب الوجود إلى الحاضر وحده ، إن الأثر فى سياق هذا التصور حاضر فعلى وكذلك الذكر ينبعث فى الحاضر ككسر لتوازن بروتو بلازمى فى مجموع الخلية التى نبحث فيها . إن نظرية الآثار المخية قد عجزت فى نظر سارتر عن تفسير قابلية الذكر وواقعة أن الشعور فى قصده وهو يتذكر يعلو على الحاضر استهدافاً منه للحادث هناك حيث قد كان .

ويضرب سارتر تصور ديكارت وبرجسون الواحد بالآخر لتصورهما الماضى بمعزل عن الحاضر ، ولنظرهما إلى الشعور من حيث كان ، أما إقرار بروست بتعدد الأنا وتتابعه فلا يرضى عنه سارتر ، لأنه تصور يوقع إذا ماأخذ حرفيا فى الصعوبات التى وقع فيها أصحاب النظرية الترابطية .

إن سارتر ينتهى فى مبحث الذاكرة من حيث إنها تحيل على الماضى إلى تصورات بالغة الأهمية منها أن الماضى ليس لاشيء وليس أيضاً الحاضر ولكنه ينتسب إلى مصدره من حيث ارتباطه بنوع من الحاضر ونوع من المستقبل ، وهذه الأنانة moitie التى تحدث عنها كلابازيد ليست مجرد فارق ذاتى يحطم

الذكر ، بل هي علاقة أنطولوجية تربط الماضي بالحاضر فالماضي لايظهر أبداً في عزلة ماضيته ، ونتيجة هذه المقولة أن كل ماض هو ماض لهذا الحاضر.

ويرفض سارتر فكرة الماضي الكلي الذي يتجزأ بعد ذلك إلى مواض عينية ، ويذهب إلى أن الموجود الحاضر لايملك الماضي بحيث يظل بالنسبة إليه خارجيا . إن الوجود الحاضر هو الأساس في ماضيه ، وطابع الأساس هذا هو الذي يكشف عنه «كان» من حيث تدل على وثبة أنطولوچية للحاضر في الماضي ، والماضي على هذا النحو بنية أنطولوچية ، وليس بينه وبين الحاضر أي تجانس مطلق ، إنه قانون أنطولوچي لما هو من أجل ذاته ـ L. etre Pourx soi (٦٩).

وهكذا يتحول بحث سارتر في الذاكرة إلى بحث في ماهية الماضي من أجل التعرف على الخصائص الأنطولوجية والتراكيب الظاهراتية لآنات الزمان الثلاثة . ويبدو أن منهج سارتر على قدر كبير من الإقناع ، فعملية التذكر لايمكن بحال أن تحلل بمعزل عن مفهوم الماضي ومفهوم الحاضر ، والأمر كذلك بالنسبة للإدراك الحسي وللخيال ، فهذه الفعاليات النفسية ليست بمنأى عن الزمان وآناته ، وهذا التصور كفيل بأن يحيلنا على بداهة أن الموجود الإنساني لايمكن تصوره فيما يبدى من نشاط ونضال ، وهو واقع خارج الزمان ، وسواء كان الزمان معطى في الخارج أو قبلياً في مقولات الذهن ، فإنه على كل حال ضرورة من أجل الفهم والتنوير وتحليل الوعي الإنساني وهو يتجلى في آفاق ومستويات متنوعة .

إن الأنطولوجيا الظاهراتية كانت ومازال دائماً في وضع تصحيح لمسار العمليات النفسية والتصورات المرتبطة بها ، وهي في هذا التصحيح تكشف عن طابع نقدى لايتلقى المفاهيم بالإذعان والقبول ، وإنما يضعها تحت الفحص بغية أن تتكشف له الظاهرات المختلفة في حيدة لاتؤثر عليها النزعات التوكيدية .

هذا عن الخيال والذاكرة ، أما الوهم وعلاقته بالعملية التخيلية فسوف نعالجه في السياق اللاحق من هذا الفصل.

٢ ـ الخيال والوهم

تؤذن دراسة الوهم وتحليل العلاقة بينه وبين الخيال ، بشيء غير قليل من الاضطراب والتداخل ، وذلك أن التخيل يعرف أحيانا بوصفه التوهم ، كما ينحل التوهم إلى العملية التخيلية برغم ما بينهما من فروق . ولم تخل المذاهب الفلسفية والنفسية من هذا اللبس والتداخل ، يدل على ذلك تحليل هذه المشكلة فى تراث الثقافة اليونانية وفى تراث الثقافة العربية كما يمثلها الكندى وابن سينا وابن رشد . وقد نحت المذاهب المعاصرة فى أوربا من هذا المزج الذى يكشف عن تداخل الحدود .

يقول أرسطو فى تحليل العملية التوهمية إنها غير الحس وغير التفكر . إن التوهم حال يتخيل لنا فيها شيء ليس بموجود بالحقيقة وليس بحس ، وذلك أن الحس إما كان فى حد قوة وإما فى حد فعل ، والتوهم ليس بأحد هذين على نحو مايكون منا فى النوم ، وأيضا الحس أبداً غير مفقود وليس التوهم كذلك ، ومن ذلك أيضا أن الحواس أبداً صادقة وأن أكثر التوهم كذب .

فالتوهم إذاً حركة لايمكنها أن تخلو من الحسى فلاتكون فيما لاحس له ، والحس صادق فيما كان خاصاً له وقل مافيه من الكذب ، وإنما يجوز أن يغلط فيكذب إذا عرض له عارض ، .... والعقل متى ماتفكر كان مضطراً مع فكرته إلى التوهم وذلك أن التوهم طائفة من المحسوس .

ويقول ابن رشد فى الحاس والمحسوس ملخصاً رأى أرسطو إن المحسوس إذا غاب ، غابت صورته عن الحس المشترك ، وبقيت الصورة المتخيلة متوهمة . أما الحيوان فإنه يفر بالطبع من المؤذى وإن لم يحسه بعد ، وليس لهذه القوة فى الحيوان اسم ، وهى التى يسميها ابن سينا بالوهمية .(٧٠)

يؤذن تعريف أرسطو بحد الوهم على هيئة السلب . أنه ليس بسبيل الإدراك الحسى وليس بسبيل التمثل والفهم ، وهذا يعنى أن الصورة المتوهمة لاحسية ولاتمثلية . إن الأساس الذى يدعم هذا التعريف السالب للتوهم قائم على تحديد موضوع الإحساس وموضوع الفهم ، أما موضوعات الإحساس فهى

المحسّات بوصفها حاضرة للإدراك ، وأما الفهم فموضوعه ماثل فى الحقيقة التى نتصورها فى فعل التذهن ونعبر عنها من حيث التطابق بين الأشياء والتصورات وفى الوضعين كليهما : فى العيان وفى التصور ، نلوذ بشيء مانرجع إليه وننسبه إلى نسق من الصور ، وليس الوهم فى حد أحدهما ، لأن موضوعه لاينتمى إلى سياق المحسوس ولا إلى سياق المعقول .

إن التوهم مشروط بالاحساس ، يدل على هذه المشروطية قول أرسطو إنه حركة لاتخلو من الحس ولاتكون فيما لاحس له ، وقد فهم ابن سينا من ذلك أن التوهم موجود فى الحيوان من جهة ماهو حاس ، وأنه بواسطة هذه القوة يلوذ بالهرب مما يعرض له من أخطار . وهكذا وضع أرسطو التوهم فى سياق عملية نفسية ليس لها رصيد إدراكى أو تصورى ، وقوله إن الحس غير مفقود يؤذن بأن التوهم تارة وتارة ، وحكمه على الحواس بالصدق إلا أن يعرض عارض ، دليل على أن التوهم ينحل أكثره إلى كذب ، ربما قصد به اللا تطابق . وتبدو العملية التخيلية مقحمة فى التوهم من وجهة النظر الأرسطية ، يدل على ذلك قوله إن التوهم حال يتخيل لنا فيها شيء ، وقول ابن رشد فى تلخيصه ..... وبقيت الصورة المتخيلة متوهمة .

وفى كلام أرسطو أمران ينبغى أن ننبه إليهما ، الأول أن كذب التوهم لايعنى أنه غير ذى موضوع ، فلكل عملية نفسية محتواها ورصيدها ، والثانى أن توهم الصورة المتخيلة يمكن أن يفضى إلى عملية عكسية نتخيل فيها صورا نتوهمها توهما . إن هذا التصور من شأنه أن يجعل الصور تتداخل فى حين أننا نبغى أن تمايز بحيث توضع كل صورة فى أفقها الذى فيه تتجلى وتظهر .

ولم يكن غريبا أن يبدو هذا الموضوع فى تراث الثقافة العربية التى كانت تحتذى فى كثير من المشكلات ثقافة اليونان ، مضطربا أشد مايكون الاضطراب ، ملتبساً أكثر مايكون الالتباس ، يدل على ذلك قول الكندى فى الرسائل الفلسفية «إن التوهم هو الفنطاسيا ، وهو قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها ، ويقال الفنطاسيا هو التخيل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها» .(٧١)

ويذهب بعض الدارسين إلى أن المترجمين من السريان قد ترددوا فى مفهوم الفنطاسيا بين معنى التوهم ومعنى التخيل ، فبينما يؤثر إسحق بن حنين التوهم مع استخدام التخيل فى مواضع قليلة ، يفضل قسطا بن لوقا كلمة التخيل . وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على اللبس والاضطراب .

«إن التخيل بمعنى التوهم والتمثل له شواهد من الاستعمال اللغوى فى النصف الأول من القرن الثالث وخاصة عند المعتزلة ومن تأثر بهم أمثال ابن قتيبة أو ابن المعتز ، وقد كانت الكلمة تستخدم للإشارة إلى بعض الظواهر النفسية التى تدرج تحت سيكولوجية الإدراك ، ذلك لأن الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى عمليات التوهم ومايتصل بها من تشكل الأوهام الكاذبة فى النفس بفعل مخادعة الأشخاص أو بتأثير الخوف أو المرض أو ماأشبه» .(٧٢)

ومذهب ابن سينا فى الإشارات والتنبيهات أن التوهم مخصوص بإدراك المعانى غير المحسوسة من الكيفيات والإضافات ، مخصوصة بالشيء الجزئى الموجود فى المادة لايشاركها فيها غيره ، ويقول أيضا فى الإشارات إن كثرة تصرفات النفس فى الخيالات الحسية وفى المثل المعنوية اللتين فى الصورة والذاكرة باستخدام القوة الوهمية والمفكرة ، تكسب النفس استعداداً نحو قبول مجرداتها عن الجوهر المفارق لمناسبة مابينهما .(٧٣)

وكما حدد ابن سينا للقوة المدركة والقوة المتخيلة والقوة المتذكرة تجاويف دماغية متابعاً فى ذلك نظرية التوازى والتصور الخاص برد كل قوة نفسية إلى نشاط فسيولوجى ، نجده يجرى على نفس السنين فيما يتعلق بالقوة الوهمية إذ يرى أنها مرتبة فى نهاية التجويف الأوسط من الدماغ ، وأن من وظائفها إدراك المعانى غير المحسوسة الموجودة فى المحسوسات الجزئية ، كالقوة الموجودة فى الشاة التى تدرك من الذئب معنى لايدركه الحس ولايؤديه .

ومذهبه أن الوهم يقف بوساطة الإلهامات والغرائز على المعانى النافعة أو الضارة الموجودة فى المحسوسات ، وهو يجعل الوهم القوة التى تنتمى إليها الغرائز .

ومن وظائف الوهم عنده أنه مصدر جميع الأحكام والاعتقادات التى لايجزم العقل بصحتها ، وإنما يسلم الإنسان بها على سبيل التوهم والتخيل ، وهو

يجعل الوهم القوة التى تنتمى إليها الغرائز .

ومن وظائف الوهم عنده إنه مصدر جميع الاحكام والاعتقادات التى يجزم العقل بصحتها ، وإنما يسلم الإنسان بها على سبيل التوهم والتخيل وهو يتابع أرسطو فى أن من الوهميات ما يكذب ومنها ما يجرى مجرى الصدق (٧٤)

على هذا النحو اختلط الوهم بالخيال ، وتداخلت أنساق الصور بضرب من الاستبدال . والحق أن ابن سينا مسئول عن هذا اللبس الذى ظل مسيطراً على مبحث الخيال ، وهى مسئولية يشركه فيها الكندى وبعض النقلة من السريان وطائفة من المعتزلة .

وفى كلام ابن سينا شبه منها أنه جعل الوهم مختصاً بإدراك المعانى غير المحسوسة ، فلاضرورة لاحترازه بقوله «المعانى غير المحسوسة» لأن المعنى يجرده التصور من المحسوسات ، والمعنى ليس بسبيل الحسى ، فإذا كان المحسوس ينطوى على معنى ، فإن هذا الأخير يجرده التصور ، أما المحسوس نفسه فسبيله الإدراك أو العيان ، ومعلوم من مذهب كانت أن العيان أسبق من التصور .

وقول ابن سينا إن النفس تتصرف فى الخيالات باستخدام القوة الوهمية ، شبيه بقول أرسطو .... وتبقى الصورة المتخيلة متوهمة ، وقد سبق أن أشرنا إلى إمكانية العكس بحيث يقال ، توهم الصورة المتخيلة ، وفى المقولتين الصورة هى الرابطة بين التوهم والتخيل .

والشبهة هنا أن ابن سينا يعطى الرابطة معنى مزدوجا ، فهو يشرب الصورة المتخيلة معنى التوهم ، ويشرب المتوهمة معنى التخيل ، وأما مذهبه فى أن الغرائز تنتمى إلى الوهم ، فمجانبة للحقيقة ، ذلك أن الغرائز إنما تعزى إلى ماهو فطرى لاكسب فيه ، وليس الوهم بسبيل الفطرة والطبيعة المركوزة .

وقد صحح النقاد الغربيون مسار الخيال وميزوا بينه وبين الوهم متأثرين فى ذلك بمذاهب فلسفية وأخرى نفسية ، وبرغم هذا التعديل ظل الالتباس بين الخيال والوهم مسيطرا حتى وقت متأخر . يقول ويمزوت وكلينث بروكس إن الدراسة السيما نطيقية Semantic study لمصطلحى الخيال والوهم تدل على أنهم

كثيرا ماستعملا بضرب من الترادف المشوب بالغموض منذ القرن السابع عشر حتى قيام الحركة الرومانتيكية ، ومع ذلك فقد أخذ الخيال ينفصل عن الوهم بحيث أتخذ شكله المستقر فى انطباعات الحس وبقائها فى الذاكرة .

وفى سياق عقلانية القرن السابع عشر ، انحلت مكانة الوهم ، واستقل عنه الخيال متحولاً إلى وضع جديد فى إستطيقا المذهب الحسى Sensationalost aesthetic وفى القرن الثامن عشر تحددت الفوارق بين الوهم والخيال ، وأخذ الخيال يتحرك من خلال نظرية التداعى فى مراحلها المختلفة .

ويذكر المؤلفان فى هذا الصدد رأى وزدزورث ، وهو الذى اقتنى فيه مذهب وليم تيلور ، كما يشيران إلى ماوجه تشارلز لامب من نقد لآراء تيلور .

لقد ظهر عند وردزورث تمييز بين الخيال والوهم ذكره فى مجموع قصائده الغنائية Lyrical ballads طبعة سنة ١٨٠٠ ، وقد آل هذا التمييز عنده إلى أن الخيال تأثرات انطباعية ناجمة عن عناصر بسيطة ، أما الوهم فإنه ماتثيره التخيلات المتراكمة ، وماينطوى عليه الموقف من تنوعات مباغته .

لقد كان وردزورث يتابع ماكتب وليم تيلور سنة ١٨١٣ إذ قال إن هناك تناسباً بين الخيال وبين القدرة على نسخ انطباعات الحس بدقة ووضوح ، والخيال هو القدرة التى تصور داخل العقل ظواهر الإحساس phenomena of sensation . إن مالدى الإنسان من وهم يتناسب مع قدرته على استرجاع الصور الداخلية وربطها ليكمل التصورات المثالية للموضوعات غير الحاضرة I deal representations of absent objects وبينما يبدو الخيال قدرة على التصوير والوصف ، يبدو الوهم قدرة على الاسترجاع والربط ، وبينما يتكون الخيال بواسطة ملاحظات سقيمة ، يتكون الوهم بواسطة فعالية إرادية Voluntary activity تغير المشهد كله وتبدله فى العقل . وقد عارض تشارلز لامب رأى تيلور إذ ذهب إلى أن الخيال يدمج ويوحد ويشكل ويخلق .(٧٥)

ويعد كولويدج Samuel T. Coleridge من بين الروماتيكيين أحرصهم على إزالة هذا اللبس ، ذلك أنه فى ملاحظاته النقدية فصل الخيال عن الوهم ،

واتخذ موقفا مناقضا لتيلور ، فهذا الأخير رفع مكانة الوهم فوق الخيال ، وعزا للأول ماكان ينبغي أن ينتسب للثاني . أما كولزيدج فقد اعتمد في التمييز بينهما على التفرقة بين قدرة تشيع الجدة وأخرى تتقبل الأشياء الجاهزة ، بين مايمزج ويركب ، ومايخلط ويجاور .

إن كل مافي الوهم يئول إلى نوع من الاستقرار والتحدد . إنه حالة من حالات الذاكرة تحررت من نسق الزمان والمكان ، وهو يستقبل مواد الذاكرة جاهزة بواسطة قانون التداعي Law of associations .(٧٦)

على هذا النحو يضع كولريدج الوهم في مستوى أعلى من الإدراك والتذكر الخالصين ، وفي مستوى أدنى من الخيال ، والوهم في هذا النسياق يركب أطراً من مواد جاهزة بدلاً من أن ينفث الجدة في الأشياء .

إنه يجاور بين الصور Juxtaposes images ولايدمجها في وحدة ، وماأشبه ماينتجه الوهم بالأخلاط التي تبقى الأجزاء فيها منفصلة برغم تقاربها ، أما مايبدعه الخيال فيماثل المركب أو المزيج الكيماوى الذى تفقد فيه الأجزاء هوياتها المنفصلة من أجل أن تنصهر في جوهر جديد يتألف من هذه الأجزاء ولكنه يختلف عنها .(٧٧)

إن موضوع الوهم هو الشيء المتوهم كما أن موضوع الخيال هو الشيء المتخيل ، ولايتأتى أن يكون الموضوع متوهما متخيلا في لحظة واحدة . والملاحظ أن الفلسفة وعلم النفس تناولا مشكلة الوهم من مستويين مختلفين ، تناولت الفلسفة المشكلة في سياق تحليلها للحقيقة ، وتناولها التحليل النفسي في سياق خاص بالأعراض الباثولوجية ، ويبدو هذا التحديد ضرورة تمليها فكرة المستويات التي تظهر في آفاقها الأشياء للشعور .

يقولون إن الوهم انطباع مدرك غير مطابق للواقع ، ولكن الخيال أيضاً لايعبر عن الأشياء تعبيراً مطابقاً ، وهكذا يبدو اللاتطابق هو الفكرة الموجهة في تحليل الوهم والخيال ، وهي فكرة مستنبتة في تربة التصورات الفلسفية للحقيقة منذ عرفها أرسطو بأنها مكافأة التصورات للأشياء ، وهو تعريف تحول عند توماس الأكويني إلى القول بالتطابق بين العقل والأشياء

ولكن إذا كان موضوع التوهم يماثل موضوع التخيل من حيث اللاانطابق ، أفلا يجوز لنا أن نتصور نتاج التخيل والتوهم بوصفه منطابقاً مع نفسه؟ هذا السؤال يضعنا مباشرة فى صميم السلب متمثلاً فى اللاحقيقة واللاتطابق بحيث يمكن أن يقال إن موضوعات التوهم والتخيل وإن كشفت عن اللاتطابق ، فإنها تطابق سياق الشعور وهو يتوهم أو يتخيل ، وهكذا ينحل اللاتطابق إلى تطابق وتئول اللاحقيقة إلى حقيقة .

وبعبارة أخرى نقول إن الشعور وهو يتخيل أو يتوهم ، يضع حقيقة اللاحقيقة ويرسى تطابق اللاتطابق ، ويكفل لنا هذا الوضع تأسيس منطق خاص بهذه الفعاليات الذاتية وإن يكن منطقا يتجاوز المقولات المشهورة إلى مبادىء أخرى محايثة لا تنبثق إلا من هذه القوى وهى تمارس نشاطها .

ولقد عنى التحليل السيكولوجى بدراسة التوهم فى إطار باثولوجى يدور على الفوبيات وضروب العصاب والأعراض الهستيرية ، مما يؤذن بأننا نصادفه فى حالات البارا نويا والهيبوكوندريا والايروتومانيا ، فى البارانويا يتوهم المريض أنه موضوع مستهدف للاضطهاد ، وغالبا مايبدو هذا الوهم مصحوباً بأعراض الهذيان ، وفى الهيبوكوندريا يتوهم الشخص أنه مريض أما الايروتومانيا فعرض باثولوجى يؤذن بوهم هذيانى يدفع المريض إلى الاعتقاد بأنه موضوع حب زائد من شخصية مرموقة .

هذه الفوبيات وغيرها من أعراض الهلوسة والهستريا تعلن عن الطابع المرضى للوهم .

أما الدراسات النقدية فقد ألحت متأثرة بالتحليل الفلسفى على مانعته كولويدج بتعطيل التشكك بمحض الإرادة بوصفه سمة مميزة للتوهم .

الخيـال :

«حاشية على التركيب الجدلى للظاهرة»

وبعد ، فإن السياق يؤذن بمحاولة أن نفهم بنية النشاط التخيلى متجلياً فى نظام من العلاقات التى تستقطب الإدراك والتذكر والتوهم .

والحق أن «الصورة» حد جامع وجذر مشترك ورصيد تلتقى عنده هذه الفعّاليات التى ينطوى عليها الشعور، ومادام الأمر كذلك فإن لنا أن نسائل أنفسنا: ماالمقصود بالصورة بشكل عام؟ وماماهيتها مأخوذه فى حد كل نسق من هذه الأنساق؟ وماالذى يمكن أن تزودنا به الدراسة السيمانطيقية فى تحليل مستويات الدلالة للصورة؟ ومامعنى التحديد الظاهراتى لها بأنها دائماً صورة ـ ل ـ؟ وهل تنحل فى نهاية الأمر إلى مجرد نسخة أو نظام من العلامات؟

إننا نطلق هذه الكلمة ونصرفها إلى مستويات من الدلالة مختلفة، فالصورة قد تعنى اللوحة المرسومة أو اللقطة الفوتوغرافية، وقد تعنى هذا الذى ينعكس على الأسطح الشفيفة كالماء الصافى والمرايا المصقولة وماأشبه، وقد تنصرف دلالتها إلى مايتراءى لنا فى الأحلام نوماً أو يقظة، وللصورة فى كل هذه الدلالايت اقتضاء. إنها تتطلب أصلاً راسخاً فى الواقع يبدى نفسه بوصفه حقيقة تعد الصورة بالنسبة إليها نسخة وشيئاً غير أصيل إن طابق الواقع مرة فلن يطابقه مرات.

الصورة على هذا النحو أقل من الواقع، إنها مجرد نسخة يتدهور فيها الأصل الذى نقيس عليه، وهو آخذ فى الشحوب والاضطراب والتحلل. ويؤذن هذا الفهم بوضع الواقع أو الحقيقة وضع الشيء الإيجابى الأصيل، بحيث تبدو الصورة الكيان السلبى اللاحق، وهو كيان لا يستحق أن نعنى به وأن نوليه كبير اهتمام مادمنا نملك المعطى الواقعى فى إيجابيته وأصالته، وتطلق الصورة ويراد بها أن تدل على المثال بوصفه بنية ماهوية قبلية كما هو الحال عند أفلاطون ولدى الأفلوطينيين المحدثين. والصورة بهذه الدلالة، سواء شاركت المحسوسا فيها أو لم تشارك، تحتل وضعاً يقابل الوضع الأول، فالصورة هنا هى الأصل الإيجابى والبنية الماهوية السابقة، أما الأشياء فإنها نسخ محاكية للصور، وبينما تتغير الأشياء وتتحول فى تيار الصيرورة تبقى الصور دائماً ثابتة لايعتريها أى تغير أو نقصان.

وقد تطلق الكلمة ويقصد بها صورة الفكر أو العبارة من حيث هى صورة لغوية، وهذا هو استعمال أرسطو لها، وقد قيض لهذه الدلالة أن تمتد وتؤثر فى

إشكالية المعرفة وإشكالية الحقيقة والصورة على هذا النحو فكرة تتطابق مع الأشياء من جهة ، وتتطابق مع العبارة من جهة أخرى . لقد فحص المنهج الظاهراتي ماتشير إليه هذه الدلالات ، ولايسعنا إلا أن نأخذ بهذا النقد الفينومينولوجي الذي سبق أن وجهه هوسرل وأشرنا إليه في موضعه .

إن لدينا باستثناء الإدراك ثلاث صور لكل منها تجل وسياق . وإنما استثنينا الإدراك لأننا على حد تعبير هوسرل في حضرة مدرك عيني معطى للشعور بلحمة وعظمة ، فلا ضرورة لأن نستبدل به نظاماً من الصور والعلامات . ولاضرورة كذلك للانطباعية الرواقية التي راغت كما تروغ المادية الساذجة إلى تأسيس سيكولوجية الإدراك على ضرب من النسخ الآلي .

وتئول هذه الصور الثلاث إلى : الصورة من حيث هي تخيل (الصورة ـ الخيال) والصورة باعتبارها تذكرا (الصورة ـ الذكرى) ، وأخيرا الصورة بوصفها توهما (الصورة ـ الوهم) ، ولكل صورة على هذا النحو أفق تتجلى في سمته بحيث لاتختلط آفاق التجلي . وينبغي أن نستبعد بدياً كون الصورة في هذه الأنساق بمجرد مجموعة من الانطباعات التي تفسر بالإحالة على الترابط والاقترانات الشرطية . إنها ليست نسخة سالبة لوقائع إيجابية سابقة ، فكل صورة من هذه الصور واقعية بالقدر الذي تنتمي به إلى بنية الشعور وهو يتخيل أو يتذكر أو يتوهم ، مما يعني أننا لانلتمس للصورة معيارا خارجيا ثابتاً ، وإنما نتفهمها جوانياً بضرب من المباطنة بحيث ننفي عنها كل ما من شأنه أن يظهر الشعور في وضع استقبال آلي ، والصورة في هذه الأنساق ذات كيان نفسي يحيل على الشعور وهو يتفتح صوب الوجود ، ويحتضنه ولكنه لايستنفده بحال . إن الصورة رابطة بين الشعور والموضوع ، لكنها لا تنتمي إلى الشعور وحده ولا إلى الموضوع وحده . وإنما تنتمي إليهما معاً ، ومعنى هذا الانتماء أن الصورة تتأسس في التضايف ، فلا الموضوع وحده يثيرها ، ولا الشعور بمفرده يكونها .

ومن الملاحظ أن الصورة في الأنساق الثلاثة مشروطة بغياب الموضوع ، فما معنى هذا الغياب ؟ وهل تتكشف الصورة بوصفها بديلاً عن الغائب ؟ إننا نعلم من أنطولوجيا هيدجر أن الوجود يتفتح ويظهر بوصفه انكشافا واحتجابا ،

ويتجلى فى الغياب والتحجب تجليه فى الظهور واللاتحجب ، ومن ثم يعد الغياب مظهرا للتجلى تماماً كالحضور .

إن الصورة التى تتجلى فى أفق من هذه الآفاق ليست مجرد بديل عن الموضوع الغائب ، وليست كذلك ضرباً يسيراً من الاسترجاع . فالاسترجاع والاستبدال كلاهما يعنيان أننا بصدد ـ مايحل محل ـ، و ـ ماهو بديل عن ـ . والصورة على هذا النحو أضعف من المدرك وأوهن ، وإن قلبا لتصور هوبز ليدل على أن الصور ليست تحللاً بقدر ماهى تخليق يضايف بين موضوعات الإدراك فى لحظة شعورية لها طابعها الفريد .

وإذا كنا تدرك موضوعات الحس كما هى معطاة ، فليس الأمر كذلك فى الصور ، فالموضوع فى الأنساق الشعورية الثلاثة ليس كما يظهر لنا فى الواقع . إنه ضمن نسيج لايطرح أمامنا منظوراً واحدا بقدر مايهبنا كثرة من المساقط التى تتيح للموضوع مرونة يتغير فى سياقها النظام المعتاد للعلاقات . إن الإدراك ذاته كما بين النقد الفينومينولوجى لايعطينا المدركات على نحو نهائى ، فالمضوع المدرك ـ على حد تعبير ميرلوبونتى ـ معطى بوصفه المحصلة اللامتناهية لسلسلة غير محددة من المناظير التى يعد الموضوع حاضرا فى كل منها ولا واحد من بينها يستنفده .

صحيح أن الخيال كما بنيت المثالية النقدية وسط بين الحساسة والفهم ، وأن التذكر يقتضى أن تكون للتجربة الحاضرة علاقة بأخرى ماضية ، ويتيح هذا التصور الربط بين الخيال والذاكرة ، ويضع الإدراك الحسى أو العيان شرطاً لهما ، لأن الصورة متخيلة أو متذكرة مشتقة من المحسوس .

إن الموضوع الحاضر أمامنا كفاحاً فى الإدراك ، يبدو ونحن نتخيل أو نتذكر منتسباً إلى ماتحقق واكتمل ، وبهذا الاعتبار يستند فعلا التخيل والتذكر إلى حاضر يلاشى حاضر الإدراك . إننى أدرك الآن وجها لوجه هذه المراعى المعشبة وجداول الماء الصافى ، والحملان التى ترتع مغتبطة بين الأشجار ، ولكننى بمجرد أن أتخيل أو أتذكر ، يبدو الموضوع حاضرا وغائباً فى آن واحد ، إنه حاضر فى محايثة الشعور متخيلا أو متذكرا ، غائب عن الإدراك الحسى . إنه لاينتسب إلى

ماض متصلب ، انطوى وغلقت دونه المنافذ ، ولكن إلى ماض يتمدد ويستشرف أفق الحاضر .

صحيح أن مامضى يأخذ وضع غياب ، ولكننا من خلال الحاضر الذى يجرى فيه تذكرنا أو تخيلنا ، نستحوذ على الماضى لابوصفه مطلقاً وإنما باعتباره ماضيا لحاضرى الشخصى . إن صور الذاكرة ليست مجرد تمثل واسترجاع لما سبق أن أدركناه من قبل ، لأنها لو كانت كذلك لأشبهت التسجيلات الصوتية والمرئية . إننا نلاحظ فى هذه الصور كيف أنها تدخل فى متغيرات يجرى عليها الشعور حذفا هنا وإضافة هناك ، بحيث لاتطابق حرفيا ماسبق أن أدركناه ، وهذه هى الخاصية الدينامية للتذكر .

وليست صور الخيال أوهن من المدرك الحسى دائما ، لأن هذا الأخير قد يبدو فى بعض الأحوال شاحبا مضطربا غير محدد الملامح ، وقد تبدو الصورة التى نتخيلها أكثر تحددا وأشد وضوحاً .

إن الفرق الجوهرى بين صور الخيال وصور الذاكرة ، أن هذه الأخيرة تمسكها مقولتا التوالى فى الزمان والتتالى فى المكان ، أما صور الخيال فتنطوى على تحطيم قصدى لهذه الكيانات إذ الخيال تحقق للإرادة وللحرية . إننا عندما نتخيل نبصر بالموضوع من منظور يجاوز مبدأ العلة الكافية فنكون عندئذ على أقصى درجة من الحرية .

وقد أكدت المثالية على هذه الحرية التى يتيحها الخيال ، يدل على ذلك ماذهب إليه شوبنهاور Schopenhauer فى مؤلفه «العالم إرادة وتمثلاً» ملائما بين هذه الفكرة وفكرة تحطيم الفردية من حيث يساعد عليها الخيال الذى جعله شوبنهاور شرطا للعبقرية وضرورة للعبقرى «لكى يرى فى الأشياء لاما وضعته الطبيعة فيها ولكن ماأرادت أن تحققه منها ، وبذلك يبسط الخيال دائرة المنظور أمام العبقرية فيجعلها تمتد عبر الأشياء التى تقوم أمام ناظريه .... والخيال هو الأداة التى تساعد الفرد على التحرر من مبدأ الفردية ، وذلك لأنه تحرر من الزمان والمكان والعلية بوصفها الأشكال التى تؤلف مبدأ الفردية .... والخيال هو الذى يمكن العبقرى من أن يرى فى الأشياء الفردية ماهو عام» .(٧٨)

إن رؤية ماهو كلي ، والانعتاق من الزمان والمكان ومبدأ العلل الكافية ، لايستلزم بالضرورة القضاء على الفردية وتحطيمها . وهذه النتيجة غير المتضمنة فى مقدمتها إنما سيق إليها شوبنهور بدافع من مزاجه التشاؤمى الذى أثرت فيه الفلسفة الهندية . وربما كانت مقولته معكوسة إذا ماتصورنا الخيال إثراءً للفردية ، فالحرية التى يتيحها فعل الخيال ليست تحطيماً لمبدأ الفردية بقدر ماهى تأكيد وتشبث بهذه الحرية التى لايمكنها إلا أن تكون حرة ، وبذلك لاتختل ولاتناقض طبيعتها الجوهرية .

إن الشعور فى سياق هذه العمليات ليجرى تعديلاً على الواقع المدرك ، وهو فى كل نسق منها يفرز الصورة ، ولكن على أى نحو يتم هذا الإفراز؟ إن الشعور لايفرز الصور كما تفرز العصارات الهاضمة التى تتم وفق نظام آلى ولاإرادى . ذلك أنه يفرزها وفق الإرادة والحرية ، متجاوزا فى إفرازها علاقات الزمان والمكان . هذا عن صور الخيال وصور الوهم أما صور الذاكرة فقد تبين أنها محكومة بالتوالى والتتالى ولئن كان فشته قد ذهب فى مثاليته الكانتية إلى أن فى الخيال قدرة هائلة على أن تتصور الأنا خلاف نفسها ، «لقد ذهب إيوجين منكوفسكى Eugene Minkowski فى إطار الفلسفة الظاهراتية إلى فكرة أخرى تدور على تخيل الإنسان نفسه imagining oneself من حيث يرجع هذا التخيل إلى الأنا ، وبهذا العود تتكشف الخاصية الشخصية فى الخيال» .(٧٩)

لقد اتجه منكوفسكى من خلال الكشف عن الطابع الشخصى فى الخيال إلى التمييز بين الذاتى Sybjective بوصفه فى مقابل الموضوعى ، والفردى individual بوصفه فى مقابل الاجتماعى ، أما الشخصى personal فتميز بواسطة السلب negation إذ إن مقابله هو اللاشخصى .

إن الشخصى ليعلن عن نفسه على هذا النحو بوصفه أساساً من أساس وجودنا ، إنه برغم انفصاله عن الحياة اليومية ينيرها ويولج نفسه فيها بعمق ، وعلى هذا النحو يعلن عن نفسه بوصفة قيمة دونما إشارة لأى معيار ، والشخصى يحتفظ دائما بطزاجته وحيويته وأصالته ، وإذ يشير الفردى والذاتى إلى ضرب من

الوجود ، يشير الشخصي إلى نوع من الصيرورة.[٨٠]

ويتكشف منهج منكوفسكي عن عود أصيل إلى البرجسونية ، وذلك أنه يسجعل السورة الخالقة فكرة أصيلة تحكم ماانتهى إليه من تصورات خاصة بإنشاء علاقات بين الشخصية وفعل التخيل والصيرورة ، وهذه السورة عنده هي التي تكفل للخيال المبدع مايحقق من جدة ، إن تخيل الإنسان نفسه ـ على حد تعبيره ـ مبنى دائما على نموذج السورة الخالقة Creative ، ويتمثل فعل الخلق فى هذه الجدة التي ينبغي التمييز فيها بين معنيين مختلفين ، الجدة بمعنى المجهول وغير المعلوم ، والجدة بمعنى الصيرورة ، وتعنى الجدة فى المستوى الأول ، هذا الذى لم يوجد بعد ، ولكننا نتعرف عليه بما هو كذلك بعد أن نقارنه بالماضى ، أما الجدة بالمعنى الثانى من حيث هى متأصلة فى الصيرورة ، فإنها تضمن نفسها بما هى كذلك ، وتضمن الحياة المؤسسة عليها كما تتمثل فيما هو بدائى وحركى ، وفيما هو طازج وحيوى . ويميز منكوفسكي بين ضربين من الخيال ، الأول إبداعى Creative imagination ، والثانى استنساخى أو استرجاعى reproductive وهو تمييز يطرحه فى إطار الفرق بين الخلق والابتكار ، والأمر بعد ذلك أمر انخراط فى السورة أو ابتعاد عنها ، على هذا النحو نجد أنفسنا فى سياق برجسونى تماماً ، بيد أن الإضافة الخصبة عند منكوفسكي ، وهى إضافة جديرة بالتقدير ، إنما تتكشف من خلال تأمل ظاهراتى لما يسميه بميكانزم الروغان والتملص evasion من حيث هو بنية جوهرية لفعل التخيل .

وبواسطة هذا الروغان يحملنا الخيال على جناحيه فنحلق بعيداً ، ويهددنا بخطر ماثل فى أن نفقد رؤيتنا للحقيقة والواقع ، ويتساءل منكوفسكي كيف يمكن أن تكون الحياة لو أننا بغير خيال ، وبغير اندفاعات من هذه الطبيعة . هى فى حقيقتها استرخاء روحى فى الأعالى ؟

وإذا كان الواقع يند عنا أحيانا ، فإننا إنما نرواغه ونتملص منه فترة من الزمن ، وماهو حقيقى وواقعى لن يختفى من أجل ذلك . إنه يجد نفسه فى اللا حقيقى واللاواقعى ، ولاتلبث الحركة التى تكونها العلاقة بين الواقع واللاواقع ، أن تعيد تأسيس الموقف ، وأن تنشىء التوازن لافى شكله الإستاتيكى ، وإنما

توجده وفق مافى الحياة من تدفق وتغير، إنها تؤسس هذا التوازن فى شكل لاتوازن متوازن ، أو توازن « متوازن balanced unbalance or unbalanced balance فما هذه الحقيقة وماهذا الواقع الذى نرغب فى مراوغته والتملص منه؟ إنها على حد تعبير منكوفسكى الحقيقة الخشنة ، وهذه بدورها ليست الحقيقة فى امتلائها وتغيرها وحركتها وتياراتها الصاعدة الهابطة.(٨١)

على هذا النحو قدم منكوفسكى تصوراً للخيال تئول عناصره الرئيسية إلى البرجسونية من ناحية والتحليل الفينومينولوجى من ناحية أخرى ، وتؤذن الإهابه ببعض المذاهب المثالية بإمكانية أن نضع الخيال فى سياق بنيه من العلاقات والتصورات المتقابلة ، كشفا عن الخاصية الديالكتيكية فى الخيال ، وإثراء لجدليه التفكير الإنسانى .

لقد ألح منكوفسكى على مافى الخيال من طابع شخصى ، ولهذا التصور مايناقضه عند شوبنهور متمثلاً فى حرية الخيال التى يتجاوز بواسطتها الفردية ، ويحطمها متجها صوب ماهو عام ، وكأنه لايريد أن يرى فى الأشياء تيار الصيرورة والتغير ، وإنما يطمح إلى رؤيتها من مستوى أزليتها وقد تحررت من الزمان والمكان والعلية .

ولئن رد منكوفسكى الطابع الشخصى إلى مقولة «الأنا أتخيل نفسى» ، لقد ذهب فشته من قبل إلى أن فعل الخيال إنما هو قدرة الأنا على أن تتصور خلاف نفسها أى ــ اللا أنا ــ بإعتبار ما للأنا من فعل ومااللا أنا من انفعال ، وكلاهما يعود على الأنا بوصفها فاعلة منفعلة .

وهكذا ينحل التقابل باعتبار أن الشعور فى المقولتين عائد على ذاته ، إذ التخيل هو تفتح الشعور على مايقتضى هذه الأنا التى تتخيل .

وهكذا نجد أنفسنا فى وحدة الذات ــ الموضوع من خلال عود الشعور على ذاته فى فعل التخيل ، ولكن هذا العود على الشعور ليس حدا نهائيا للتخيل وحده ، ذلك أنه يواجهنا فى مسالك أخرى كالمعرفة والتأمل والتذكر ، وإنما تتجلى البنية الفينومينولوجية للخيال فيما أسماه منكوفسكى بالروغان ، إذ نخلق عوالما وفق إرادتنا ونلوذ بها منفلتين من الواقع ومبدأ العلل الكافية ، مما يؤذن بأن

التخيل يضعنا فى صميم اللاواقع ، وعلى هذا النحو ينشىء الخيال العلاقة الجدلية بين الواقع الخشن الذى نتملص منه وبين اللاواقع الذى يجررنا لفترة من الزمن مما هو مألوف ومعتاد . إن هذا اللاواقع يؤكد واقعيته فى هذا السلب ذاته ، إن الخيال يروغ بنا إلى اللاواقع من حيث هو نفى للواقعى فيولج نفسه خفية فى نسيج ماااعتدناه وألفناه . إن التخيل لينشىء واقعيته بما يتسق مع كونه لايتأتى له أن يكون على غير ماهو عليه ، ويظهرنا على واقعية اللاواقع مأخوذة فى حد الشعور وهو يتخيل .

ولقد آذن تحليل ظاهرة الخيال بتحول فى المسار يتمثل فى الانتقال من فعل التخيل إلى موضوعات الخيال ، ووصفها وصفا مباشراً وهذا مانظفر به فى أنطولوجية سارتر الظاهراتية وفى التحليلات النفسية التى قدمها باشلار Bachelard ، وبهذا التحول نبتقل إلى جدلية الوجود والعدم . صحيح أن سارتر جعل فعل الخيال كاشفاً عن العدم كما تصورته الفلسفة الوجودية ، فالموضوع الخيالى يمثل فى الذهن كأنه غير موجود ، وهذا الموضوع لايقوم فى زمان معين أو مكان محدد مما يعنى أن الموضوع الخيالى غير قائم فى الوجود أى أنه عدم ، وأننا عندما نتخيل ندرك أن هناك عدماً يتخلل الوجود . ولكن سارتر لايقول إن الموضوع الخيالى كاشف عن العدم فحسب ، فمجرد التخيل فيه تقرير لحضور الموضوع ووجوده ، وعلى هذا النحو يبدو الموضوع الخيالى نسيجاً جامعاً بين الحضور والغياب ، بين الوجود والعدم من حيث يكونان الحوار الخلاق والحركة الدينامية المبدعة .

لقد أفاد سارتر من التصور القديم الذى حد موضوع الخيال بأنه هو نفسه موضوع الإدراك الحسى بشرط غيبته عن الحس ، وتصور النفس له بمعزل عن مقولات الفهم ، وهذا الغياب سلب يومىء إلى مايؤسسه وهو العدم الذى لم يعد فى الوجودية باطلاً كالدائرة المربعة ، وإنما اكتسب شرعية وجود من نوع خاص ، وهو من ثم عدم موجود إن صح هذا التعبير المتناقض الحدود . وهو أيضا عدم تفرزه الذات وليس شيئاً خارجيا عنها .

أما باشلار فينفى أن يكون التخيل إدراكاً عدميا لغيبة الأشياء ، ولكنه

إدراك مباشر لجوهر الموجودات ، وفى هذا السياق يستبعد باشلار ربط الصورة بغياب الموجودات ، ذلك بأن كيان الصورة نفسى ، بينما يمد كيان الموضوعات الحقيقية جذوره فى الواقع الفعلى والموضوعى ، وليست إيجابية الصورة عند باشلار دليلاً على واقعيتها أو رسوخها فى عالم الفعل ، فهى فى الحقيقة لاتتعدى كونها فى هذا المقام حكم قيمة أو تأكيد موقف نظرى وخلقى[٨٢] ويخلص باشلار من ذلك إلى معارضة سارتر والاختلاف معه حول غيبة الأشياء وتجلى الموضوع الخيالى كما لو لم يكن موجودا . وفى نفيه لغيبة الموضوع فى التخيل وتأكيده على أن الخيال يدرك جوهر الموجودات ، يحطم مفهوم الغيبة والاحتجاب كما طرحه يونج فى النماذج العليا ، وفرويد فى فكرة اللاشعور الفردى . إن الصورة عنده ليست تعبيرا مقنعاً عن الرغبات المكبوته كما يرى فرويد ، وليست كذلك بحثا عن النماذج الخيالية الأولية عند يونج ، ويبدو وتشبثه بالعلاقة بين الخيال وحلم اليقظة نقداً لنظرية فرويد فى العلاقة بين الخيال ودينامية اللاشعور ، فحلم اليقظة ليس عملية استرخاء ، إنه على النقيض من ذلك يشد أوتار النفس ويلهب الحواس ، ويفجر طاقات الخيال الكامنة ، وهو فى جوهرة تدفق لصيرورة وانبثاق لرؤية مستقبلية ، فكيف به لو أرجعناه لجدلية الكبت وإفراغه ، تلك التى تميز حلم النائم ، وهكذا يبتعد الخيال فى ارتباطه بحلم اليقظة عن أغوار اللاشعور المعتمة ، ويصبح ظاهرة مباشرة تحيا فى مستوى السطح ، لاقناعاً لغويا تلبسه الغريزة أو يختفى وراءة الكبت .[٨٣]

لقد أبدى سارتر فى كتابه «الوجود والعدم» إعجابه بمنهج باشلار وأشاد بتحليله النفسى للأشياء فى كتابه «الماء والأحلام» L,eau et les reves ، ونوه باكتشافه للتخيل المادى ، ولكنه نقد هذا المنهج مصادراً على بحث باشلار وراء الأشياء ومادتها الهلامية أو الصلبة أو السائلة عن الصور التى نشتزعها فيها .

ويبرر سارتر نقده بقوله «إن الإدراك كما بينا فى كتاب (الخيالى) لا شأن له بالتخيل ، إنه يستبعده بالدقة ، والتخيل يستبعد الإدراك ، فالإدراك ليس أبداً جمع صور مع إحساسات ، فهذه النظرية المنحدرة عن مذهب الترابطة ينبغها استبعادها نهائياً ، وتبعا لذلك فليس من مهمة التحليل النفسى البحث عن

الصور ، بل إيضاح المعانى التى تنتمى حقاً إلى الأشياء ..... ويلوح أن الأستاذ باشلار أكثر جسارة ، وأنه يفضى بأعماق فكره حين يتكلم فى محاضراته عن التحليل النفسى للنباتات أو حين يعنون أحد كتبه بعنوان «التحليل النفسى للنار» ، والأمر يتعلق فى الواقع بتطبيق منهج الاكتناه الموضوعى» .(٨٤)

على هذا النحو يميز سارتر فى نقد الخيال المادى الذى يقول به باشلار ، بين الصورة والمعنى ، ويضع فى مقابل ماانتهى إليه باشلار ، مايسميه بمنهج الاكتناه الموضوعى إن الصورة والمعنى يئول كلاهما للشعور ، فهو الذى يفتح الصور فى مادة الأشياء ، وهو الذى يقرر بالعلو ماتنطوى عليه الصورة من معنى .

إن سارتر لايجادل فى أن الوجود لذاته L'etre poursoi هو أساس الصورة والمعنى على سواء ، لكنه يؤكد ما أسماه باكتناه المعنى الموضوعى بدلاً من الاتجاه إلى تحليل الصور ، وهذا هو ما طبقه فى تحليله الوافى للدابق Visqueux فى كتاب الوجود والعدم . إنه يستبدل منهجا بآخر ، ويضع التحليل النفسى الوجودى ابتداء من الأنطولوجيا بديلاً عن المصادرات السيكولوجية القبلية .

وفى هذا السياق يقول سارتر «إن التحليل النفسى يتعلق هنا بالأشياء نفسها لابالناس ، ولهذا فإنى أستريب أكثر من الأستاذ باشلار عند هذا المستوى فى اللجوء إلى التخيلات المادية للشعراء حتى لو كانوا لوترياممون أو رينبو أو بو ، صحيح أن من الشائق البحث عن «البهيمى» عند لوترياممون ، لكننا لو عدنا فى هذا البحث إلى ماهو ذاتى فلن نصل إلى نتائج ذوات معنى حقاً إلا إذا عددنا لوترياممون بمثابة تفضيل أصلى محض للحيوانية ، وحددنا أولا المعنى الموضوعى للحيوانية .... إن التحليل النفسى الوجودى للوترياممون يفترض أولاً اكتناهاً للمعنى الموضوعى للحيوان ، .... قد يقال إن المعنى يفترض الإنسان ، لكن الإنسان لما كان علوا فإنه يقرر ذا المعنى بواسطة انبثاقة نفسه» .(٨٥)

وفيما يتعلق برفض المصادرات والتعميمات القبلية التى انتهى إليها التحليل النفسى يقرر سارتر أن باشلار لم يتخلص منها ، فهو يستند إلى أسلافه ، ويبدو أن مصادرة الغريزة الجنسية تسيطر على أبحاثه ، وفى أحيان أخرى تحال إلى الموت وإلى جروح الميلاد وإلى إرادة القوة ، وكل هذه التعميمات والمسلمات القبلية

يرفضها سارتر ، مؤسسا مبدأ الرفض على أن الآنية قبل أن يمكن وصفها بأنها لبيدو أو إرادة قوة ، هي اختيار للوجود ، وهذا الاختيار معناه أن التحليل النفسي للأشياء ولمادتها ينبغي أن يعني قبل كل شيء بالكيفية التي بها كل شيء هو الرمز الموضوعي للوجود وعلاقة الآنية بهذا الوجود.(٨٦)

إن اكتناه المعنى الموضوعي يعني تحليل الموضوع الخيالي واستبطان ماينطوى عليه من معنى يؤديه التخيل بواسطة مايركب من صور ، كما يعني الإحالة على الآنية من حيث تفرضها طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع ، إن هذه المعنى الموضوعي ماكان ليكتسب موضوعيته إلا فى مقابل الذات ، فالموضوع دائما موضوع لذات تتأمله وتعرفه وتنفعل به .

إن القول بالعلو فيه اعتراف ضمني بالإحالة ، ومعانى الأشياء لاتتجلى إلا شعور يقصدها ، وعلى هذا النحو لانفلت أبداً من الآنية . ولايؤذن هذا الوضع بالهووحدية وبأن وجود الشيء كونه مدركا ، ذلك أنه يعترف للأشياء بشرعية وجودها ، ويتمثل التعديل الذى تدخله الأنطولوجيا الظاهراتية على هذا النسق فى رفضها لفكرة الوجود فى ذاته ، وعدم إيمانها بأن الأشياء تحجب عنا كيانات لاندركها .

ولكن إذا حفرنا تحت عتبة الصور ، ألا يفضي بنا هذا الوضع إلى اكتناه المعانى الموضوعية من حيث هي رموز للوجود ولعلاقة الشعور به ؟ صحيح أن الأشياء موجودة بوصفها ظواهر ، لكن وجود الظاهرة يحيل على ظاهرة الوجود بوصفها اقتضاءً أولانياً يسبق كل مصادرة أو تعميم قبلي وسواء فسرنا الصور والأشياء بواسطة اللبيدو أو النماذج أو الإرادة أو المقولات القبلية ، فسوف يظل الوجود دائما هو الأفق الأول والشامل الذى تتجلى فى سمته الأشياء والصور والمعانى والرموز .

لقد استبعد باشلار أن ترتبط صور الخيال بغياب الموجودات ، وأخذ بطرف واحد يتمثل فى أن صور الخيال تنفتح على موجودية الأشياء لاعلى غيبتها وعدمها ، فأدخل بموقفه خللاً على البنية الجدلية الخاصة بالخيال .

إن الإدراك والخيال يستبعد كل منهما الآخر ، ويتمثل الفرق النهائى بينهما

فى أن الأشياء فى الإدراك حاضرة كفاحاً ، أما فى سياق التخيل فإنها تتكشف فى وضع غياب ، وواضح أن هذا المعيار ضرورى من أجل التمييز بينهما وبدونه يصبح الخيال والإدراك فعلاً واحدا . إننا عندما نتخيل نفرغ السلب على الأشياء بوصفها غائبة عن إدراكنا وإن تكن حاضرة فى الخيال حضورا من نوع آخر ، وهكذا يتجلى الموضوع الخيالى بوصفه غيابا يؤذن بحضور ، وعدماً يتخلل الوجود .

وبعبارة أخرى إننى أنا المتخيل يفرز شعورى عدماً يعدم وينفى حضور الأشياء بقضها وقضيضها ، وربما تكون الأشياء حاضرة لشعور غير شعورى يأخذ وضع إدراك ، لكننى فى اللحظة التى أتخيل فيها ، تئول الموضوعات إلى غياب هو فى حقيقته ضرب من الوجود وتجل من تجلياته شأنه شأن الحضور ، وهكذا يؤسس الموضوع الخيالى بواسطة الأنا نقيضة الغياب والحضور وجدلية العدم والوجود .

على هذا النحو تبدى الظاهرة نفسها فى نسق من العلاقة الجدلية بين الواقع واللاواقع ، بين الحضور والوجود ، بين الغياب والعدم ، بين ماهو شخصى وماهو كلى ، وفى هذا السياق نفسه تتكشف الصورة الخيالية ، إنها ليست أحادية التكوين ، صحيح أن الصورة فى نهاية الأمر بنية تعبر عن علاقة الآنية بالعالم ، ولكن هذه البنية تنطوى على علاقاتها ، إنها مركب نفسى يختلف تماماً عن التصور وعن الموضوع المعطى للإدراك ، إنها تعبر بحق عن منطق الخيال الذى يدمج ويولج أكثر مما يصنف ويجاور .

إن الخيال فعل وإن لم يلتحم بالواقع ، وبواسطته يحقق الشعور أقصى درجة من الإرادة والحرية . إنه يعلن عن نفسه فى مشافقة الشخصى والكلى ، وفى وضع الوحدة التركيبية للمظهر ، وهو الذى يؤلف بين الصور والمعانى .

إنه الخميرة التى تعجن منها الرموز ، واللغة التى يتكلم بها الأنبياء والحكماء والشعراء ، والكوة التى فتحها الشعور على اللانهاية والتجليات التى لاتفتأ تتجدد فى كل آن ، وعلى هذا النحو ننتقل بالخيال إلى سياق أنطولوجية التجلى وهو ماسوف نفصله فى الباب الثانى .

الباب الثانى

الخيال - بين الإشراقية والعرفانية الصوفية

الفصل الأول

الخَيالُ فى المَذْهَب الإشْراقىّ

تمثلت الإشراقية والعرفانية الصوفية الخيال بوصفه ضرباً من المعرفة . وفى هذين المذهبين تتألق فلسفة أفلاطون والأفلوطينية المحدثة ممتزجتين بطائفة من التصورات الإسلامية . ويكاد جهاز الرموز يكون واحداً ، وهى رموز أدارها الإشراقيون والعرفاء على التمثيل بالنور والشفافية والمرايا المتقابلة والانعكاس المتكثر إلى ما لا نهاية ، ولئن كان الرمز الأساسى عند السهروردى هو النور ، لقد بدا عند ابن عربى متمثلاً فى فكرة «التجلى» .

والحق أن الغزالى كان أسبق من السهروردى فى تقديم مذهب فلسفى إشراقى أهم جوانبه الجانب الانطولوجى الذى يشرح ماهية الوجود ، الأبستمولوجى الذى يشرح ماهية المعرفة ، والسيكولوجى الذى يشرح ماهية النفس ، وإن كان الجانب الأول هو الغالب عليها ، وقد سبق الغز الى بكتابه «مشكاة الأنوار فلاسفة الإشراق المتأخرين من أمثال السهروردى الحلبى وقطب الدين الشيرازى ، ومهد أمامهم الطريق إلى فلسفة إشراقية كاملة مفصلة .

صحيح أن الغزالى ميز فى المشكاة كما ميزت الحكمة الإيرانية القديمة والأفلاطونية الحديثة بين عالمى الأنوار والظلمات ، ولكنه لم يتخذ من هذا التمييز وسيلة إلى وضع مذهب ثنوى فى طبيعة الوجود كما هو الحال فى الفكر الإيرانى القديم ، وكان الغزالى فى مذهبه الإشراقى أكثر تأثرا بالأفلاطونية الحديثة التى ألم بها الفكر الأسلامى من خلال كتاب الربوبية المنسوب خطأ إلى أرسطو .(٨٧)

وقد حصر الغزالى فى كتاب المشكاة الأرواح فى خمس مراتب ، تتمثل فى الروح الحساس والروح الخيالى والروح العقلى والروح الفكرى والروح القدسى النبوى ، وجعل هذه الأرواح بمثابة أنوار لأنها تظهر أصناف الموجودات ، وهى عنده مترتبة بعضها على بعض ، فالحسى هو الأول وهو كالتوطئة والتمهيد للخيالى إذ لا يتصور الخيالى إلا موضوعاً بعده ، والفكرى والعقلى يكونان بعدهما ، وبعد هذين القدسى النبوى الذى تظهر فيه لوائح الغيب . وفى بيان الروح الخيالى ذكر الغزالى أنه هو الذى يستثبت ما أورده الحواس ويحفظه مخزوناً عنده ليعرضه على الروح العقلى الذى فوقه عند الحاجة إليه .

وقد حدد للخيال خواص ثلاثا : إحداها أنه من طينة العالم السفلى الكثيف ، لأن الشيء المتخيل ذو مقدار وشكل وجهات محصورة مخصوصة ، وهو على نسبة من المتخيل من قرب أو بعد ، ومن شأن الكثيف الموصوف بأوصاف الجسم أن يحجب عن الأنوار العقلية المحضة التى تتنزه عن الوصف بالجهات والمقادير والقرب والبعد .

الثانية أن هذا الخيال الكثيف إذا صفى ودقق وهذب وضبط ، صار موازياً للمعانى العقلية ومؤدياً لأنوارها ، غير حائل عن إشراق نورها منها .

الثالثة أن الخيال فى بداية الأمر محتاج إليه جداً لتضبط به المعارف العقلية فلا تضطرب ولا تتزلزل ولا تنتشر انتشارا يخرج عن الضبط ، فنعم المعين المثالات الخيالية للمعارف العقلية .(٨٨)

ولما كان الظهور معنى من معانى النور ، تكلم الغزالى عن الحجب والمحجوبين وجعلهم ثلاثة أقسام : محجوبون بمجرد الظلمة ، ومحجوبون بالنور المحض ، ومحجوبون بنور مقرون بظلمة . وإلى هذا الحجاب الأخير يرجع ما وقع فيه بعض المتكلمين من أغاليط وأوهام . وهم محجوبون ببعض الأنوار مقرونا بظلمة الخيال .

وهؤلاء جاوزوا الحس ، وأثبتوا وراء المحسوسات أمراً لكن لم يمكنهم مجاوزة الخيال .... وأخسهم رتبة المجسمة ثم أصناف الكرامية بأجمعهم ، ....

وأرفعهم درجة من نفى الجسمية وجميع عوارضها إلا الجهة المخصوصة بجهة فوق : لأن الذى لا ينسب إلى الجهات ولا يوصف بأنه خارج العالم ولا داخله لم يكن عندهم موجودا إذ لم يكن متخيلاً ولم يدركوا أن أول درجات المعقولات تجاوز النسبة إلى الجهات .(٨٩)

أما السهروردي الحلبى ـ وهو الذى نمى المذهب وأضاف إلى المصدر اليونانى المصدر الأبستاق كما تمثل فى الحكمة الإيرانية القديمة ، ومزج هذه المصادر بالتصورات الإسلامية ـ فقد وصف الخيال بأنه عالم المثل المعلقة وهو . بهذا الاعتبار عالم برزخى وسط بين المعقول والمحسوس ، ومرآة تعكس عليها صور جميع الموجودات المعقول منها أو المحسوس ، وينطوى هذا العالم على مثل للأفراد ذات طبيعة غير مفارقة تماماً ، بل تجمع بين صفات المعقول وصفات المحسوس ، بينما المثل النورية ذات طبيعة معقولة خالصة ، وفى هذا السياق يقول السهرودى فى «حكمة الإشراق» : والصور المعلقة ليست مثل أفلاطون فإن مثل أفلاطون نورية ثابتة ، وهذه مثل معلقة ، منها ظلمانية ومنها مستنيرة للسعداء .(٩٠)

إن الإدراك حسيا كان أو عقليا لا يتم للإنسان بضرب من تجريد الصورة أو تعقلها وإنما يتم وفق إشراق حضورى تكون قوى النفس فيه كالمرايا التى تنعكس عليها الموضوعات التى توجد منتقشة فى عالم آخر هو عالم الخيال أو المثل المعلقة ، مما يعنى أن لهذا العالم ضرورة أبستمولوجية مرتبطة بمذهب الإشراق فضلا عن وظائفه الروحية الوجودية الأخرى .

وهذا العالم مستقر المتوسطين من السعداء والزهاد الذين قصرت هممهم عن الوصول إلى الملكوت الأعلى ، أما النفوس المتألهة فتتخطى هذا العالم البرزخى الأوسط . يقول السهروردى : وهم قد يتخلصون إلى عالم المثل المعلقة التى مظهرها بعض البرازخ العلوية ، ولها إيجاد المثل والقوة على ذلك ، ويذكر فى «المطارحات» أن إخوان التجريد يقدرون على إيجاد مثل قائمة بحسب الصور التى يرغبون فيها ، وأنهم فى هذه الحالة يكونون فى مقام «كن» .(٩١)

ويعلق الدكتور أبو ريان على هذه النصوص بقوله إن عالم المثل المعلقة مرتبة روحية فى سلم الصعود والترقى التدريجى إلى نور الأنوار ، وهو البديل الإشراقى للمتوسطات الرياضية عند أفلاطون ، إذ الرياضيات تجمع بين صفات المعقول وصفات المحسوس ، ومن ثم فهى تصلح لأن تكون وسطا أو معبراً من المحسوس إلى المعقول(٩٢) وتعنى عبارة المعلقة أن المثل ليست حالةً فى قوام مادى بل إن لها مظاهر تتجلى بها كما تظهر الصورة فى المرآة ، وفى عالم المثل المعلقة نجد كل ما فى العالم المحسوس من غنى وتنوع لكن بحالة لطيفة ، وهو عالم من الصور والظلال الدائمة المستقلة ، وهو عتبة لدخول عالم الملكوت .(٩٣)

ومما هو جدير بالملاحظة أن تصور الخيال بوصفه وسطا وبرزخاً بين المحسوس والمعقول ، بين العيان والتصور ، يكاد يكون حدا جامعا مشتركا بين المشائين والعرفاء فى تراث الثقافة العربية ، وبين هوءلاء والمثالية النقدية عند كانت والوضعية الروحية ممثلة فى برجسون ، ويكاد مذهب الغزالى والسهروردى فى أن الخيال مرتبة بزرخية بين الروح الحساس والروح العقلى ، يتفق برغم اختلاف العبارة مع قول كانت إن الخيال وسط بين الحساسية والفهم ، ومذهب برجسون فى أن الصورة وسط بين الامتداد الهندسى والشعور ، بين المادة والفكر .

وعن هذه الوسطية عبر الفكر الإسلامى مهيباً بلغة القرآن المتمثلة فى كلمة البرزخ وما تثيره من دلالات لا نعدم أن نجدها عند ابن سينا كما وجدناها لدى الإشراقيين والعرفاء . إن الوسط لا يكتسب خاصيته تلك إلا من جهة طرفين متقابلين بحيث لا يقبل الرد بشكل نهائى إلى واحد منهما ، وفيه نلتقى بدلالة التعليق التى أضفاها السهروردى على المثل ، وهذا الوسط برغم تعليقه فى سياق وضع رأسى ، وبرغم عدم إمكانية رده إلى طرف نهائى ، حد جامع للمتقابلين ، مما يكشف فيه عن طبيعة جدلية خالصة .

ولوشئنا أن نمثل للمتوسط لمثلنا له رمزيا بالآن ، فإنه لا ينتسب للمتقدم ولا للمتأخر ، لأنه نهاية حد وبداية آخر ، وليس هذا التوسط أو التعليق بالمعنى الإشراقى لا بالمعنى الفينومينولوجى ـ بمثابة تلفيق أو فض اشتباك ، وإنما هو

وحدة تأليفية للتقابل .

ولقد اعتبر الخيال فى الفكر الاسلامى الوسيط أعلى من الحس وأدنى من التصور ، ذلك بأنه أرفع مما تحته وأدنى مما فوقه ، مما يؤذن بأحكام قيمة ينبغى تجاوزها إلى وحدة النشاط النفسى والذهنى . وبقدر ما يحجب الخيال المعانى العقلية إذا ازدادت كثافته ، يوءديها ويضبطها ولا يحول دونها كلما رقّ وصفا من شوائب هذه الكثافة . على هذا النحو أدخل الغزالى الخيال فى سياق اللطافة والكثافة ، ومعياره فى التمييز بينهما التصورات لا العيانات ، وهو معيار يؤذن بتحكيم الفهم والمعرفة الأولانية غير المشروطة بالمحسوس فى دينامية الخيال .

وربما كان المقصود بهذه الأحكام الانطباعية اقتراب الخيال من الإدراك أو دنوه من التصور ، لأنه متى اقترب من المحسوس كان كثيفا ، ومتى شارف العقل التجريدى اكتسب صفة اللطافة ، وذلك أن المحسوس يبدى نفسه فى سياق نسب جوهرية وعرضية ، فإذا غاب بقيت صورته آن التخيل مقترنة ببعض العوارض ، أما المعقول فإنه بلا صورة ولذلك كان أوغل فى اللطافة وأمعن فى الإطلاق ، وعلى هذا النحو ينحل التمييز بين خيال كثيف وآخر لطيف ، إلى تميز بين وظيفتين للخيال : وظيفته فى الادراك الحسى المشترك ، ووظيفته فى فعل المعرفة .

ومذهب الغزالى فى أن المتخيل ذو مقدار وشكل وجهات قريب من مذهب ابن سينا فى أن الخيال لا يقدر على تجريد المحسوس تجريدا مطلقاً عن النسب . وعنده فى مبحث الخيال إضافة ثيولوجية تتمثل فى حديثه عن المحتجبين بالأنوار المشوبة بالظلمات من المشبهة والمجسمة الذين تطرقت إليهم الأوهام ، ودخل عليهم فى الربوبية الغلط لفساد فى الخيال ، وسوف يعلى ابن عربى من هذه الوظيفة الثيولوجية فى مذهبه العرفانى ، سالكا سبيلاً غير سبيل الغزالى .

إن النور لدى الإشراقيين رمز تفسيرى لنشاط النفس وعلاقتها بما فوقها من عوالم القدس ومادونها من الطبيعة . هذا ما بينه الغزالى فى الأرواح الخمس من حيث هى أنوار بعضها فوق بعض ، أدناها نور الإدراك وأعلاها فى جدلية الترقى

نور النبوة وما بسطه السهروردى فى اعتبار المثل المعلقة وسطا منه معتم ومنه مستنير. وعلى هذا النحو فسروا نشاط النفس بانفعالها للأنوار ، لأنها متى استعدت قبلت الانعكاس فتنتقش فيها جملة من هذه الأنوار بحسب استعدادها قبولها . إننا بمذهب الإشراق ندخل فى تأسيس أنطولوجى وفى بحث عن المحتوى الفينومينولوجى لرمز النور ، هذا الرمز الذى سينميه ابن عربى بعد مزجه بنظريته فى التجلى.

الفصل الثانى

الخيال فى العرفانية الصوفية

تؤذن دراسة الخيال فى العرفانية الصوفية بتحول عن تأثير أرسطو إلى تأثير أفلاطون والأفلاطونية المحدثة . صحيح أننا نجد مشكلات مشتركة ، ولكن الصوفية لا سيما ابن عربى أضافوا أفكارا وتصورات تستحق الإعجاب .

ومن هذه الأفكار ربط الخيال بوظائف كونية وأخرى نفسية ، وجعله أساساً لأصول الأسماء الإلهية والكشف التأملى . وقد تحدث العرفاء بتجاوز جزئ لحدود علم الكلام التقليدى عما وصفوه بالخيال الالهى ، ومثلوا للخيال برموز مشتقة من بعض العلوم التجريبية ، وصاغوها بحيث تلائم سياق التصورات العرفانية ، وألمو فى تركيب البناء الرمزى للخيال بعلم المرايا وبما وضفه كوربان Corbin بالجغرافيا الصوفية تلك التى عرضوا من خلالها تصورات خاصة بأرض الخيال السماوية .

١ ـ الخيال وعلم المرايا

Imagination and Science of mirrors

تناول العرفاء الخيال ومثلوا له برموز مأخوذة من تصورات علمية كانت شائعة فى العصر الوسيط ، وذلك أنهم ألموا من الكيمياء بالإكسير ، ومن الفزياء بالضوء والأسطح العاكسة ، ومن الجغرافيا بجيولوجية التكوين الأول للأرض ، واتجهوا فى تفسير الخيال بواسطة هذه العلوم اتجاها تختلط فيه الحقيقة بشوائب من الثقافة الشعبية وبطائفة من التصورات العرفانية .

أما الإكسير فقد ضرب به العرفانيون مثلاً ، ورمز به ابن عربي للخيال ، ومعلوم أن الإكسير تعبير عن معتقد شاع في العصر الوسيط ، عبر به الإنسان عن طموح إلى مركب كيماوى يبدل أعيان الأشياء بحيث تتحول بمثاقيله إلى ذهب يخطف بريقه الأبصار .

وفي هذا السياق ذكر ابن عربي في الفتوحات أن الخيال صاحب الإكسير الذي تحمله على المعنى فيجسده في أي صورة شاء(٩٤) . وهكذا ترتبط رمزية المركب الكيماوى بدلالة على أن الخيال يشخص المجرد ويجسد المعنى بإدخاله في قوالب الصور ، مما يعني أن في الخيال قدرة على أن يجعل الأشياء تخالف طبائعها الأولية .

وأما التمثيل الرمزى للخيال بالأجسام الصقيلة فقد أشار إليه ابن عربي بقوله « ... ومن ذلك الصورة في المرآة وفي كل جسم صقيل ، إن كان الجسم الصقيل كبيراً كبرت الصورة المرئية فيه ، ثم إذا نظرت إلى الصورة من خارج وجدتها غير متنوعة فيما ظهر فيها من التنوع بتنوع المرائي ، حتى في تموج الماء تظهر الصورة متموجة ، وكل عين تقول للأخرى إنها في مقام الخيال ، وإن الحق بيدها ، وتصدق كل نظرة منها ، فتعلم قطعاً أن الصورة المرئية في المرائي والأجسام الصقيلة ، إنما ظهورها في الخيال كرؤية النائم وتشكل الروحاني سواء ، وأنها ليست في المرآة ولا في الحس فإنها تخالف صورة الحس » .(٩٥)

ولئن كان الإكسير تمثيلاً كيماويا على جهة الرمز لإخراج المجرد مخرج المحس في الصورة ، لقد بدت إهابة العرفانية في سياق الخيال برمز المرايا تفسيرا لبرزخية الخيال وأنه وسط بين الحسى) والذهنى ، والحق أن العرفاء بسطوا هذا الرمز بحيث عبروا به ثيولوجياً عن العالم بوصفه مرآة ، وعن آدم (الأنثروبوس) باعتباره جلاء تلك المرآة التي تجلت فيها لوائح القدس وأسرار الصفات الإلهية(٩٦) .

إن علم الخيال كما قرر كوربان علم بالمرايا Science of mirrors وبالأسطح الشفيفة ، إلا أن العرفاء عدلوا به عن المستوى التجريبي والحقائق التي تتمثل في

المستوى والمقعر والمحدب وأبعاد البوءرة إلى مستوى آخر رمزى أشرب طابعا ثيوفانيا غايته التمثيل للصور التى يبدعها الخيال ، والرمز على الشفافية المطلقة .

وفى هذا السياق نجد التمثيل بالهواء والماء والمرآة ، فالأبصار لا تدرك الهواء لكونها سابحة فيه ، ومن كان فى قبضة شىء فإنه لا يدركه ، ويريد البصر أن يدرك لون الماء والشفافة الغالبة فى الصفاء فلا يدركها ، فإنه لو أدركها لقيدها ، وذلك لأنها أشبهته فى الصفاء ، وإذا نظر البصر إلى الشىء الصقيل رأى فيه الصور ، فإدراكه للصور لا للجسم الصقيل ، لأنه لوجهد أن يدرك ما يقابل الصورة التى فى الصقيل من الصقيل لم يقدر ، لأن الصقيل لا يتقيد.(٩٧)

وقد مثل ابن عربى لمكانة الخيال الوسطى بالمرآة فى قوله «والخيال لا موجود ولا معدوم ولامعلوم ولا مجهول ، ولا منفى ولا مثبت ، كما يدرك الإنسان صورته فى المرآة ويعلم قطعاً أنه أدرك صورته بوجه ، ويعلم قطعاً أنه ما أدرك صورته بوجه لما يرى فيها من الدقة إذا كان جرم المرآة صغيراً ويعلم أن صورته أكبر من التى رأى بما لا يتقارب ، وإذا كان جرم المرآة كبيرا فيرى صورته فى غاية الكبر ويقطع أن صورته أصغر مما رأى ولا يقدر أن ينكر أنه رأى صورته ، ويعلم أنه ليس فى المرآة صورته ولا هى بينه وبين المرآة ، ولا هو انعكاس شعاع البصر إلى الصورة المرئية فيها من خارج سواء كانت صورته أو غيرها ، إذ لو كان كذلك لأدرك الصورة على قدرها وما هى عليه ، وفى روءيتها فى السيف من الطول أو العرض يتبين ما ذكرنا مع علمه أنه رأى صورته بلا شك فليس بصادق ولا كاذب فى قوله إنه رأى صورته ما رأى صورته ، فما تلك الصورة المرئية وأين محلها وما شأنها ، فهى منفية ثابتة ، موجودة معدومة ، معلومة مجهولة » .(٩٨) وهذا التمثيل الرمزى للخيال نظفر به عند عبد الكريم الجيلى فى الإنسان الكامل وفى إحالته على كتاب له موسوم بقطب العجائب وفلك الغرائب .

إن الرمزية الخاصة بانعكاس الصورة على السطح الصقيل تنحل فى المبحث العرفانى للخيال إلى دلالات جوهرية ، منها اعتبار العالم الأكبر والعالم الأصغر (الإنسان) بمثابة مرايا متقابلة ، فالإنسان مرآة تعكس ما ينطوى عليه

العالم الأكبر من عناصر ورقائق ، والعالم ذاته مرآة صقالها الإنسان وفيها تتجلى الصفات والأسماء .

ومن هذه الدلالات العرفانية الرمز بالمرآة على عالم الخيال من حيث هو وسط بين الحس والعقل ، ويئول نسق الصور فى الوصفين إلى جدلية الجمع بين المتقابلات فى شكل مرئى لا مرئى ، وحقيقى لا حقيقى ، ومثبت لا مثبت ، ومعلوم ولا معلوم ، وموجود ولا موجود .

إن الصورة المنطبعة لا حقيقة لها من حيث هى انعكاس ، وإنما تئول حقيقتها إلى العين المقابلة للسطح العاكس ، ولكن الناظر لا يتأتى له أن ينكر روءية صورته فى المرآة ، تلك الصورة التى تخضع فى تشكلها المنعكس لطبيعة السطح العاكس ، وعلى هذا النحو يبدو الانعكاس رمزا عرفانيا على الخيال باعتباره مرتبة وسطى تقابل كل طرف بوجهها ، مما يوءذن بأن للخيال بنية ديالكيتكية تضم المتقابلات وتدمجها فى نسيج واحد .

وكما يثبت الرائى الصورة المنعكسة ، ويقر بوجودها كما يقر بنفيها وعدمها من حيث إنها لا وجود لها فى السطح العاكس من ذاته ، فكذلك صورة التخيل التى توءذن بنقيضة الحضور والغياب ، وهكذا تبدو الصورة المنعكسة والصورة المتخيلة فى محل وسط بين الإثبات والنفى ، بين الوجود والعدم ، إنها ضرب من وجود اللا موجود ، وثبوت غير المثبت .

وكما أن المرايا إذا تقابلت أفضت إلى متوالية الانعكاس ، فكذلك الخيال لأنه يضفى على الصورة نوعاً من التعدد والثراء ومرونة التشكل إلى ما لا نهاية .

إن إهابة العرفانية بهذا الرمز لا يعنى أنها فهمت التخيل بوصفه انتقاشاً وانطباعاً ، فهى أبعد ما تكون عن هذه الانطباعية الآلية ، يدل على ذلك أن العرفاء كشفوا عن العلاقة بين الجدة والتجلى الخيالى الذى يذهب بخلق ويأتى بآخر فى كل آن من آنات الزمان ، وإنما قصد العرفاء بهذا التمثيل ، الرمز على الخيال من حيث هو مرتبة برزخية لا يمكن ردها إلى طرف واحد على نحو نهائى ، وكما تتفرق الصورة وتختفى عند تحطيم السطح العاكس ، فكذلك صورة الخيال ،

لأنها تتلاشى بزوال التخيل ، إن الأشكال ليست فى المرايا برغم ظهورها فيها ، وكذلك الصور التى ينشئها التخيل من حيث هى تعبير عن نقيضة الوجود والعدم .

٢ ـ الخيال وعلم الجغرافيا الصوفية

imagination and science of mystic geography

لقد توسع العرفاء فى هذه النظرية المرموزة ، وإليها تئول الجغرافيا الصوفية باعتبارها معرفة الأرض التى خلقت من بقية طينة آدم ، والتى بواسطتها تبدو الأشياء المرئية فى العالم موجودة على نحو خفى فى شكل مادة لا مادية .(٩٩)

وفيما يتعلق بالصور والعوالم التى يبدعها الخيال ، تحدث الصوفية عما وصفوه «بعالم السمسمة» وهو الذى تنفتح فيه الصور والأشكال التى يخلقها الخيال ، وإلى هذا العالم أشار الجيلى فى الإنسان الكامل ، ووصفه ابن عربى بأنه «معرفة تدق عن العبارة» .(١٠٠)

وأصل هذا العالم حكاية ساقها الصوفية مرتبطة ببدء الخلق ، وذلك أن الله لما خلق آدم ، فضلت من خميرة طينته فضلة خلق منها النخلة ، وفضل من الطينة بعد خلق النخلة قدر السمسمة فى الخفاء ، فمد الله فى تلك الفضلة أرضاً واسعة الفضاء ... فيها من العجائب والغرائب ما لا يقدر قدره ، ويبهر العقول أمره .(١٠١)

وفى هذه المأثورات الصوفية التى تفسر أرض الحقيقة وعالم الصور ومخترعات الخيال ، نلمح تزيد العرفاء فى المروى من الحديث ، إذ أورد البخارى فى كتاب العلم أحاديث عن النخل ضرب المثل للمسلم بها ، ورواها روايتين متقاربتين بإسناد مختلف . الأولى عن قتيبة وهو أبو رجاء بن سعيد البلخى (ت ٢٤٠ هـ) عن إسماعيل بن جعفر بن أبى كثير الأنصارى (ت ١٨٠ هـ) ، عن عبد الله بن دينار مولى ابن عمر (ت ١٢٧ هـ) عن ابن عمر .

والرواية الثانية عن خالد بن مخلد ، وهو أبو الهيثم القطوانى البجلى (ت ٢١٣ هـ) عن سليمان بن بلال التيمى القرشى (ت ١٧٢ هـ) عن عبد الله بن دينار عن ابن عمر عن النبى صلى الله عليه وسلم قال : «إن من الشجر شجرة لا يسقط ورقها ، وإنها مثل المسلم ، فحدثونى ما هى ؟ فوقع الناس فى شجر البوادى ، قال عبد الله : ووقع فى نفسى أنها النخلة فاستحييت ، ثم قالوا حدثنا يا رسول الله ما هى ، قال هى النخلة .

وفى تقصى أوجه المناظرة بين المسلم والنخلة ، أشار الكرمانى وعلماء الحديث إلى كثرة خيرها ودوام ظلها وطيب ثمرها ووجوده على الدوام ، وأن خشبها وورقها وأغصانها تستعمل جذوعا وحطبا وعصيا ومخاصر وحصراً وحبالاً وأوانى وغير ذلك . وتعلف الإبل بنواها ، فهى منافع كلها ، وخير وجمال ، كما أن المؤمن خير كله ، وقيل وجه التشبيه أنه إذا قطع رأسها ماتت بخلاف باقى الشجر وقيل لأنها لا تحمل حتى تلقح ،.... أو لأنها تعشق كالإنسان .(١٠٢)

ومما يضاف إلى هذه النقول أحاديث أخر ذكر فيها أن النخلة عمة المؤمن لأنها مخلوقة من بقية طينة آدم . وفى هذا المعنى يقول ابن عربى :

يا أخت بل يا عمتى المعقولة أنت الأميمة عندنا المجهولة
نظر البنون إليك أخت أبيهم فتنافسوا عن همة معلولة
أنت الإمامة والإمام أخو لـ ك والمأموم أمثال لنا مسلولة(١٠٣)

وفى ضوء ما سبق يتبين أن الصوفية ربطوا الأحاديث بعضها ببعض مع علمهم بأنها إنما سيقت ضرباً للمثل وتقريباً للمعانى ، من خلال الإهابة بشجرة ارتبط نموها ببيئة الصحراء ، ولكن ما مغزى ارتباط النخلة بآدم الأنثروبوس فى سياق التصور الدينى لبدء الخلق ؟ ولم صارت النخلة دون سائر الشجر فى هذه المرويات أختا لآدم وعمة لجنس الإنسان ؟ وما طبيعة العلاقة بين عالم الخيال وبين سلالة الطين الأولى التى خلق منها آدم ثم النخلة المذكورة فى الحديث ؟

إن النخلة موضوعة فى النسق الوجدانى ، تبدو رمزاً على الطبيعة النباتية التى لا تعدو أن تكون بضعة من بنية الكائنات الحية من حيث تدرجها فى مراحل

التطور . إن الموجود يبدأ بالبساطة ثم لا يزال يترقى ويتعقد حتى يقرب من أفق النوع الذى يليه ، فالنبات فى أفق الجماد ، يزداد تركيبا حتى يبلغ أعلى درجة ، فإذا زاد عليها قبل صورة الحيوان .(١٠٤)

والملاحظ فى إطار الروايات الدينية أننا بإزاء تطور عكسى ، وأياما كان الأمر فإن إشادة النقول بالنخل من حيث انتماءها لمملكة النبات ، تكشف عن وحدة الجوهر الفعال الذى بواسطته تتضام الكائنات الحية .

إن النخل كانت مقدسة فى الجاهلية ، إذ عبدت بعض القبائل أشجار النخل ، ويذكر المفسرون والمهتمون بالثقافة العربية قبل الأسلام أن العزى كانت سمرات لنخلة بغطفان ، وقد اجتثها خالد بن الوليد فى زمن الرسول عليه السلام . إننا لنجد ما يماثل تقديس بعض العرب للنخل فيما عرف بعبادة أرواح الشجر ، تلك التى شاعت لدى السلالات الآرية فى أوربا . وأصل تقديس الخضرة وعبادة الشجر ، الاعتقاد فى أن العالم كائن حى ، وأن للشجر والنبات نفوساً كنفس الإنسان .

وقد ذكر فريزر Frazer أن الأقدمين عرفوا الذكر والأنثى فى نخيل البلح ، وكانوا يخصبونها بنقل بذور اللقاح ، كما ذكر عن أهالى حران الوثنيين أنهم كانوا يسمون الشهر الذى تتم فيه عملية التلقيح باسم شهر البلح ، وفيه كانوا يحتفلون بزواج الربات والأرباب(١٠٥) وقد كان يقابل تقديس النخل لدى بعض القبائل فى العصر الجاهلى ، تقديس أشجار البلوط والتربنتين التى تعرف بشجرة البطم عند العبريين القدماء بوصفها طقساً وثنياً انتقده أنبياء بنى أسرائيل .(١١٦)

لقد أحال الصوفية فى هذه الروايات إلى مبدأ الجوهر الواحد المتمثل فى الحياة وفى كل ما هو حى . واذا كان عالم السمسمة كما يصفونه بأنه أرض الحقيقة أو التجليات المثالية ، مخلوقاً من الطينة التى سوى منها الإنسان والنبات ، فذلك لأنه عالم زاخر بالحياة .

إن الطينة التى جبل منها الإنسان والنخل وعالم الصور الخيالية ، ترمز إلى المبدأ أو الأسطقس المادى الكثيف من حيث هو أصل أول للأشياء ، وكأن

الصوفية يذهبون فى إطار هذا التصور إلى أن ما يبدعه الخيال ، بل الخيال ذاته لا يركب صوره إلا من المادى المحسوس فى امتلائه وكثافته ، إلا أن الخيال يرقق هذه الكثافة ويهذبها ويبسطها بسطاً تنخرق معه نواميس الظواهر ، مما يتيح للخيال قدرة فائقة على التجاوز . على هذا النحو اتجهت عرفانية ابن عربى إلى التمثيل الرمزى لعالم الخيال بالاكسير والمرايا وطينة الخلق الأول ، وهو تمثيل تنتهى دلالاته إلى تجسيد المعانى فى الصور ، وإرساء جدلية التقابل ، وتأسيس الوجود الأولانى فى شكل ما وصفه ابن عربى بالخيال المنفصل تمييزا له عن الخيال المتصل .

٣ ـ الخيال وتعبير الأحلام

Imagination and interpretation of dreams

عالج العرفاء الخيال واهتموا فى تحليله بالإحالة على الرؤى والأحلام ، وهو اهتمام له بواكيره عند محمد بن سيرين ولدى الغزالى وابن سينا ، إلا أن الصوفية أبدوا فضل اهتمام بالنشاط التخيلى فى الأحلام ، إذ تتولد الصور لا شعورياً فى مخيلة الحالم ، ويمتد نشاطها إلى تركيب إحساسات تكشف عن تضايف الواقع الخارجى والواقع الداخلى .

لقد فهم الصوفية حقيقة أن الأحلام رموز تخيلية تفتقر إلى التعبير الذى بواسطته تمتلىء الصورة بالدلالة ، وتعبير الرؤى والأحلام على هذا النحو لا يعدو أن يكون كشفاً عن المضمون الرمزى للصورة ، وانتقالاً يدل عليه الوضع الفيلولوجى لكلمة التعبير من الحس إلى المثال ، وذلك لأن الصورة ليست مقصودة لذاتها فى الحلم ، وإنما هى تركيب تخيلى للدلالة الرمزية . إن المذهب العرفانى فى توازى عالمى الحس والمثال ، أساسه العلاقة بين وحدة الصورة وكثرة الدلالة التى تطرحها بحيث لا يراد منها فى حق الحالم سوى دلالة واحدة تتفق وواقعه الباطنى .

وقد أدرك الصوفية أن الإنسان يركب فى أحلامه صورا خيالية يسيطر على جزء منها نوع من التقابل الذى يسمى بلغة التحليل النفسى عند فرويد وأتباعه ،

ميكانيزمات الدفاع والتكوين المضاد الذى يأخذ شكلا عكسيا

ومما مثل به ابن عربى للعلاقة بين وحدة الصورة وتعدد الدلالة قوله « إن الواحد يؤذن فيحج والآخر فيسرق وصورة الأذان واحدة » .(١٠٧)

وإلى هذه العلاقة التفت ابن سيرين ، واليها أشار الغزالى عندما تعرض فى المشكاة لعلم التعبير ووصفه بأنه منهاج لضرب المثال « فالشمس فى الروءيا تعبيرها السلطان لما بينهما من المشاركة والمماثلة فى معنى روحانى وهو الاستعلاء على الكافة مع فيضان الآثار على الجميع ، والقمر تعبيره الوزير لإفاضة الشمس نورها بواسطة القمر على العالم عند غيبتها كما يفيض السلطان أنواره بواسطة الوزير على من يغيب عن حضرة السلطان » .(١٠٨)

والحلم على هذا النحو مظهر من مظاهر الخيال وتجل من تجلياته ، ربطه العرفاء بتصوير مالا يقبل الصورة كالمحال ، وجعلوا الرؤيا إرهاصا بالوحى فى حق الأنبياء .

ولكن قد يقال إن التخيل عملية دينامية نشطة تقتضى وضع إرادة وحرية ، فكيف يعد الحلم تخيلا مع أن ما يتراءى للحالم تسيطر عليه جدلية اللاشعور مما يؤذن بارتفاع الإرادة . يلفتنا هذا التساوءل إلى حقيقة أن العرفاء ميزوابين تخيل إرادى يركبه الشعور حال اليقظة ، وآخر لا ارادى مجاله الروءى والأحلام ، والصور حد جامع بينهما من حيث هى لغة يشترعها الخيال .

إننا لنتبين الفيلولوجيا العرفانية فيما وصفه العرفاء بالتأويل والتعبير ، فالتأويل معرفة ما تئول إليه الصورة ، والتعبير تجاوز وعبور من الصورة فى تكوينها الحسى إلى وصيدها المثالى بضرب من المناسبة ، وينحل الخيال فى الأحلام إلى ما نعته ابن عربى بالخيال المتصل ، هذا الذى يتم بشكل تلقائى وعفوى ، ولهذا الخيال المتصل نوع آخر يوجد عن قصد وارادة .

لقد أحال الصوفية فى خيال الحلم على نصوص من التنزيل تلمسوا فيها مذهباً فى التعبير وفى العلاقة بين الحسى والمثالى النموذجى ، والأصل العرفانى عندهم لهذه العلاقة يئول إلى ما آل إليه المذهب الإشراقى متمثلاً فى « النور » .

وفى هذا السياق يقول الكاشانى فى شرحه الذى قيده على الفصوص « وقد كشف الله على يوسف عليه السلام وأعطى النور التام العلمى الذى كان يكشف به حقية الصور المتخيلة فى المنام ، أى ما تحقق فى عالم المثال ويصير مشاهداً فى عالم الحس ، وتغيرت صورته فى الخيال بتصرف القوة المتصرفة ، فيعلم ما أراد الله بالصور الخيالية وهو علم التعبير » .(١٠٩)

وإلى خيال الرؤى من حيث هى مبادىء للوحى ، أشار ابن عربى فى الفصوص معولاً على ما ورد فى سورة يوسف وذلك أنه ـ عليه السلام ـ « رأى إخوته فى صورة الكواكب ورأى أباه وخالته فى صورة الشمس والقمر ، هذا من جهة يوسف ، ولو كان من جهة المرئى ، لكان ظهور إخوته فى صورة الكواكب ، وظهور أبيه وخالته فى صورة الشمس والقمر مراداً لهم ، فلما لم يكن لهم علم بما رآه كان مكان الإدراك من يوسف فى خزانة خياله ،.... ثم قال يوسف بعد ذلك فى آخر الأمر ـ هذا تأويل روءياى من قبل قد جعلها ربى حقا ـ أى أظهرها فى عالم الحس بعد ما كانت فى صورة الخيال . وقد ذكر ابن عربى فى هذا السياق قوله عليه السلام ـ الناس نيام ـ ، فكان قول يوسف ـ قد جعلها ربى حقا ـ بمنزلة من رأى فى نومه أنه قد استيقظ من روءيا رآها ثم عبرها ولم يعلم أنه فى النوم عينه ما برح ، فإذا استيقظ يقول : رأيت كذا ورأيت كذا ، كأنى استيقظت وأولتها بكذا ، هذا مثل ذلك ، وعلى هذا النص علق الكاشانى بقوله : والفرق بين إدراك محمد وإدراك يوسف ، أن يوسف جعل الصورة الخارجية الحسية حقا ، وما كانت الصورة فى الخيال إلا محسوسة لأن الخيال خزانة المحسوسات ، ليست فيه إلا الصورة المحسوسة مع غيبتها عن الحسى ، وأما محمد ـ صلى الله عليه وسلم ـ فقد جعل الصورة الخارجية الحسية أيضاً خيالية ، بل خيال فى خيال ، حيث جعل الحياة الدينيوية نوماً ، والحق المتجلى بحقيقة وهويته فيها : أى فى الصورة الحسية التى تجلى فيها عند الانتباه عن هذه الحياة التى هى نوم الغفلة بعد الموت عنها بالفناء فى الله » .(١١٠)

وفى الصور الخيالية التى تتراءى فى النوم قال ابن عربى :

النوم جامع أمر ليس يجمعه غير المنام ففكر فيه واعتبر

إن الخيال له حكم وسلطنة على الوجودين من معنى ومن صور

وتكلم فى الباب التاسع والتسعين على «مقام النوم» ، وذكر أنه حالة تنقل العبد من مشاهدة عالم الحس إلى شهود عالم البرزخ ، وهو أكمل العالم فلا أكمل منه ،... له الوجود الحقيقى والتحكم فى الأمور كلها ، يجسد المعانى ، ويرد ما ليس قائما بنفسه قائماً بنفسه ، وما لا صورة له يجعل له صورة ، ويرد المحال ممكناً ، ويتصرف فى الأمور كيف يشاء.(١١١)

لقد تناولت العرفانية الأحلام وحللت مايتراءى فيها من صور انطلاقاً من مذهب فى النور ، ومن جدلية العلاقة بين الحسي والمثالى ، بين الصورة والمعنى الذى تنطوى عليه ، وهى جدلية تختلف عن الأفكار التى شيد عليها التحليل النفسي تفسير الأحلام فى العصر الحديث ، وذلك أن تعبير الأحلام فى العرفانية تعول على نمطية ثابتة يتأتى بواسطتها وضع لوحة تتقابل فيها الصور والمعانى بحيث تفضى الصورة إلى دلالة أو إلى طائفة محددة من الدلالات ، ويقوم التعبير أيضاً على فكرة خاصة بقبلية العالم المثالى ، مما يعنى أن النشاط التخيلى فى الحلم لا يعدو أن يكون بمثابة امتداد لرقيقة من رقائق هذا العالم الأول فينبسط نورها على الروح متى اتخذت وضع قبول واستعداد ، والإنسان فى سياق هذا الفهم العرفانى لطبيعة الخيال يستنزل الصور من أفقها المثالى أو يرقى إليها فيعاينها معاينة من يكشف عن الدلالات والمعانى .

أما تفسير الأحلام فى إطار التحليل النفسى عند فرويد وأتباعه فقد أهاب بمصادرات تتمثل فى اللبيدو من جهة ، وفى جدلية الكبت والاشباع من جهة أخرى ، ولافرق بين المنهجين من حيث الاهابة بالمقولات القبلية ، وإنما يكمن الفرق فى طبيعة هذه المقولات ذواتها . وبينما تجنح العرفانية فى تفسير النشاط التخيلى فى الأحلام إلى مصادرة المثل من حيث هى قبلية ، يتجه التحليل النفسى إلى تفسير أكثر التصاقاً بالطبيعة الإنسانية .

ومن الجدير بالملاحظة أن العرفاء والاشراقيين إنما شيدوا فهمهم للنشاط التخيلى سواء تعلق بحالة اليقظة أو بحالة النوم ، على محورين رئيسين : الأول أن

الخيال ضرورى للأنبياء ، والثانى أن الرؤى الصادقة إنما هى بمثابة مبادىء للوحى ، وهذا ما سنعرض له بقدر من التفصيل .

٤ ـ الخيال والوحى

Imagination and inspiration

لم يكن الإشراقيون والعرفاء أول من التفت لعلاقة الوحى بالخيال ، ذلك أن المفكرين المسلمين من أتباع أرسطو والأفلاطونية المحدثة قد التفتوا لهذه العلاقة جعلوا من الخيال شرطاً ضروريا للوحى ، ومما يدل على ذلك الآراء المنسوبة للفارابى وابن سينا والغزالى . أما الفارابى فله فى النبوة رأى مؤسس على العقل الفعال الذى تقول به الأفلاطونية المحدثة ، ومعلوم أنها فلسفة امتزجت فيها الروح اليونانية فى أدوارها المتأخرة بموروثات من اليهودية والمسيحية ، ومذهب الفارابى أن خيال النبى قادر على الاتصال بهذا العقل الفعال ، والإنسان إذا بلغت قوته المتخيلة نهاية الكمال قبل فى يقظته عن العقل الفعال الجزئيات الحاضرة والمستقبلة أو محاكياتها من المحسوسات ، وقبل محاكيات المعقولات المفارقة وسائر الموجودات الشريفة ورآها فيكون له بما قبله من المعقولات نبوة بالأشياء الإلهية .(١١٢)

وأما ابن سينا فمذهبه فى هذه العلاقة شبيه بمذهب الفارابى إذ صدر كلاهما عن نزعة تحاول التأليف بين النوس واللوجوس ، وقد ذكر ابن سينا فى التعليقات أن النفس إذا طالعت شيئا من الملكوت فإنها لا محالة تكون مجردة غير مستصحبة لقوة خيالية أو وهمية أو غيرهما ، ويفيض عليها العقل الفعال ذلك المعنى كليا غير مفصل ولا منظم دفعة واحدة ، ثم يفيض عن النفس إلى القوة الخيالية فتتخيله مفصلاً منظماً بعبارة مسموعة منظومة .(١١٣)

ولا يختلف مذهب الغزالى فى هذه العلاقة عما ذكره الفارابى وابن سينا ،

وقد حلل فى المشكاة كيفية إبصار الأنبياء الصور ومشاهدتهم المعانى من ورائها ، والأغلب عنده أن يكون المعنى سابقاً إلى المشاهدة الباطنة ثم يشرق منها على الروح الخيالى فينطبع الخيالى بصورة موازنة للمعنى محاكية له ، وهذا النمط من الوحى فى اليقظة يفتقر إلى التأويل كما أنه فى النوم يفتقر إلى التعبير. وقد مثل الغزالى للخيال النبوى بحديث الرسول عليه السلام «رأيت عبد الرحمن بن عوف يدخل الجنة حبواً» ، وفى هذا الحديث يقول إنه رآه فى يقظته كما يراه النائم فى نومه ، وإن كان عبد الرحمن نائما فى بيته بشخصه ، فإن النوم إنما أثر فى أمثال هذه المشاهدات لقهره سلطان الحواس عن النور الباطن الإلهى ، فإن الحواس شاغلة له وجاذبة إياه إلى عالم الحس ، وصارفة وجهه عن عالم الغيب والملكوت .

وبعض الأنوار النبوية قد يستعلى ويستولى بحيث لاتستجره الحواس إلى عالمها ولا تشغله ، فيشاهد فى اليقظة ما يشاهده غيره فى المنام . ولكنه إذا كان فى غاية الكمال لم يقتصر إدراكه على محض الصورة المبصرة ، بل عبر منها إلى السر فانكشف له أن الإيمان جاذب إلى العالم الذى يعبر عنه بالجنة ، والغنى والثروة جاذب إلى الحياة الحاضرة وهى العالم الأسفل ، .... فإن كان جاذب الإيمان أقوى أورث عسرا وبطئاً فى مسيره فيكون مثاله من عالم الشهادة «الحبو» ، فكذلك تتجلى له أنوار الأسرار من وراء زجاجات الخيال .(١١٤)

على هذا النحو تنتهى الأرسطية المشوبة بالأفلاطونية ، وتنتهى نزعة الغزالى الإشراقية إلى أمور جوهرية منها قدرة الأنبياء على الاتصال المباشر بالعقل الفعال ، مما يهيىء لنفوسهم معرفة الماضى واستشراف المستقبل والمغيبات ، والتأكيد على الصلة بين العقل الفعال والخيال ، واعتبار التخيل النبوى قوة تعمل فى المجمل بالتفصيل ، وتنظم المعانى الكلية الفائضة عن العقل الفعال بحيث تدخلها فى قوالب التعبير اللغوى ، ومن هذه الأمور أيضا قدرة الأنبياء على إبصار الصور حال اليقظة من وراء زجاجة الخيال ــ على حد تعبير الغزالى ــ . ولا يقف الأمر بالنبى عند هذا الحد ، ذلك أنه يدرك الصورة ويدرك فى الوقت ذاته سرها ومعناها الرمزى .

وقد أكدت الروح الإسلامية وروح الحضارة العربية التى تميزت بالتنبؤ ، على أن الرؤى الصادقة نشاط تخيلى مرهص بالوحى ، ويتمثل أصل هذه العلاقة فيما نعته ابن عربى بالحكمة النورية ، تلك التى تنبسط على حضرة الخيال وهو أول مبادىء الوحى الإلهى فى أهل العناية ، فيتسع بابها إلى عالم المثال فيطلع صاحبه على ما فى الحضرة المثالية من المعنى الذى هو الصورة الخيالية مثاله .(١١٥)

ويقترب من مذهب الإشراقيين والعرفاء رأى سبينوزا Spinoza ، فالأنبياء عنده يدركون وحى الله بواسطة الخيال ، مما يجعلهم قادرين على إدراك كثير من الأمور التى تجاوز حد العقل ، لأن الأفكار التى يمكن تركيبها بواسطة الكلام والأشكال ، أكثر وفرة من تلك التى تركب بواسطة المبادىء والنظريات التى تشيد عليها بنية المعرفة العقلية ، وعلى هذا النحو يتيسر لنا فهم حقيقة أن الأنبياء يدركون كل شىء فى شكل أمثال ومجازات ، ويلبسون الحقائق الروحية أشكالاً مجسمة ، وهذا النهج هو الطريقة المعتادة للخيال .(١١٦)

ولا يخفى أن رأى سبينوزا قريب الشبه بمذهب ابن عربى فيما يتعلق بأن الخيال يجسد المعانى والحقائق ، وربما كان لهذا التشابه أصله فى البحوث المقارنة ، ولا يبعد أن يكون اسبينوزا قد تأثر بمذهب ابن عربى فى الخيال وفى وحدة الوجود . أما أن الأنبياء يدركون الأشياء فى شكل مجازات وأمثال ، فقريب من قول ابن سينا ، إن المعنى يفيض عن النفس إلى القوة الخيالية فتفصله بعبارة مسموعة ، وهذا كله ينطوى على ملاحظة العلاقة بين التخيل والتعبير اللغوى الذى يلبس شكل المجازات والأمثال فيستنزل المعانى ويستحضر المجرد فى قوالب الصور .

ولو أن المفكرين المسلمين توسعوا فى إدراك العلاقة بين التخيل والتعبير اللغوى ، وفى إدراك الخيال بوصفة تجسيدا للمعنى وتصويراً للمجرد ، إذن لأفضى بهم هذا الإدراك إلى معرفة البنية الرمزية التى تقوم على الخيال والصور .

والحق أن لنظرية الخيال فى المذهبين الإشراقى والعرفانى مظهراً إنسانيا ، ومظهراً آخر يتصل بالجانب الثيولوجى وبمباحث علم الربوبية . وربما مثلت

العلاقة بين الخيال والوحى هذين الجانبين لما تنطوى عليه النبوة من طبيعة إنسانية متألهة تستشرف الأفق المثالى بواسطة الخيال . وتقف على معانى المثل بالتأويل أو التعبير بعد تزكية النفس وتطهير المحل القابل بقطع الشواغل المانعة ، وعلى هذا النحو تبدو الأخلاق فى طابعها العملى والسلوكى شرطا لكى يوءتى الخيال ثمرته ويمارس قدرته على استكناه العلاقة بين الحسى والمثالى ، ومعرفة ما يتقلب فيه الوجود من التجليات الخيالية .

وقد أشار ابن عربى فى الفتوحات إلى علاقة الوحى بالخيال فى مواضع متعددة ، وبدء الوحى عنده ، إنزال المعانى المجردة العقلية فى القوالب الحسية المقيدة فى حضرة الخيال فى نوم كان أو يقظة ، وهو من مدركات الحس فى حضرة المحسوس .... كما أدرك رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ العلم فى صورة اللبن ، وكذا أول رؤياه ، ..... فلما بدىء بالرؤيا قلنا الرؤيا بدء الوحى بلا شك ، .... فإن البدء عندنا هو ما يناسب الحسى أولاً ، ثم يرتقى إلى الأمور المجردة الخارجة عن الحسى ، فلم تكن إلا الرؤيا نوماً كان أو يقظة . ويميز ابن عربى بين الوحى والإلهام ، فهذا الأخير عنده لا يخلو منه موجود من الملائكة وغير البشر من الجنس الحيوانى(١١٧) ويؤذن مذهب ابن عربى فى الخيال بشكل عام والخيال النبوى المتعلق بالوحى بشكل خاص ، باستمرار مقولة « العالم الأوسط » أو « المثل المعلقة » كما هو الأمر عند الإشراقيين وعند المشائين والمتأثرين بالأفلاطونية المحدثة ، بدل على ذلك قوله فى الباب الثامن والثمانين ومائة من الفتوحات «وإنما بدء الوحى بالرؤيا دون الحسى ، لأن المعانى المعقولة أقرب إلى الخيال منها إلى الحسى ، لأن الحسى طرف أدنى والمعنى طرف أعلى وألطف ، والخيال بينهما ، والوحى معنى ، فإذا أراد المعنى أن ينزل إلى الحسى فلابد أن يعبر على حضرة الخيال قبل وصوله إلى الحسى ، والخيال من حقيقته أن يصور كل ما حصل عنده فى صورة المحسوس ، فإن كان ورود الوحى الإلهى فى حال النوم سمى روءيا وإن كان فى حال اليقظة سمى تخيلا ، فلهذا بدىء الوحى بالخيال ، ثم بعد ذلك انتقل الخيال إلى الملك من خارج ، فكان يتمثل له رجلا أو شخصا من الأشخاص المدركة بالحس ... وتارة ينزل على قلبه ـ صلى الله عليه وسلم ـ فتاخذه البرحاء وهو المعبر عنه بالحال فإن الطبع لا يناسبه ، فلذلك يشتد عليه

وينحرف له مزاج الشخص إلى أن يؤدى ما أوحى به إليه » .(١١٨)

ومعتمد ابن عربى فى علاقة الوحى بالرؤيا التى تفتقر إلى التعبير ، وفى التمثل التخيلى للملك من خارج فى هيئة شخص مدرك بالحس ، طائفة من الأحاديث التى غالبا ما تبدأ بها كتب الصحاح كصحيح البخارى وصحيح مسلم ، ومن ذلك ما خرج البخارى إذ قال : حدثنا عبدالله بن يوسف قال أخبرنا مالك عن هشام بن عروة عن أبيه عن عائشة أم المؤمنين رضى الله عنها أن الحارث بن هشام رضى الله عنه سأل رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال : يا رسول الله كيف يأتيك الوحى ؟ فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : أحيانا يأتينى مثل صلصلة الجرس وهو أشده على ، فيفصم عنى وقد وعيت عنه ما قال ، وأحيانا يتمثل لى الملك رجلاً فيكلمنى فأعى ما يقول .

قالت عائشة رضى الله عنها : ولقد رأيته ينزل عليه الوحى فى اليوم الشديد البرد ، فيفصم عنه وإن جبينه ليتفصد عرقا .

وقد ساق البخارى حديثا آخر عن يحيى بن بكير قال : حدثنا الليث عن عقيل عن ابن شهاب عن عروة بن الزبير عن عائشة أم المؤمنين أنها قالت : أول ما بدىء به رسول الله صلى الله عليه وسلم من الوحى الرؤيا الصالحة فى النوم ، فكان لا يرى رؤيا إلا جاءت مثل فلق الصبح ، ثم حبب إليه الخلاء ، وكان يخلو بغار حراء فيتحنث فيه الليالى ذوات العدد قبل أن ينزع إلى أهله*.

وفى هذا السياق ينبغى التنبيه لأمرين : الأول تشبيه الوحى بصلصلة الجرس ، والثانى إتيان الملك فى صورة دحية الكلبى . أما الصلصلة فقال فيها أهل الحديث هو الصوت المتدارك يسمعه ولا يستثبته عند أول مايقرع سمعه حتى يتفهم ويستثبت فيتلقفه حينئذ ويعيه ، وهذا الضرب من الوحى شبيه بما يوحى إلى الملائكة على مارواه أبو هريرة عن النبى صلى الله عليه وسلم : إذا قضى الله فى السماء أمراً ضربت الملائكة بأجنحتها خضعانا لقوله كأنها سلسلة على الحجر .(١١٩)

وقد ألم الصوفية من الحديث بهذا التركيب اللغوى وجعلوه ضمن اصطلاحاتهم ، وفى ذلك يقول ابن عربى إن صلصلة الجرس هى إجمال الخطاب بضرب من القهر(١٢٠) ولا شك أن هذا الضرب من الوحى أشد من الثانى الذى

يقع فيه التأنيس لظهور الملك فى الصورة التى هى من جنس الموحى إليه .

ويدنينا تعريف المصطلح على هذا النحو من طبيعة التصور العرفانى للخيال ، ومما يلفت النظر فيه دورانه على فكرتى «الإجمال» و«القهر» أما الإجمال فيعنى تلقى النبى لغة العلو بشكل مجمل لا يلبث بفضل الخيال أن يطرأ عليه التفصيل . إن المجمل يتميز بتداخل ينحل إلى طبيعة تراكمية ، وللتشبيه بالصلصلة المعدنية أساس نظفر به فى ضرب المثل تقريبا للمجرد . إنه صوت متضاغط مندمج ولكنه مرن تتسع أصداؤه التى يلاحق بعضها بعضا فتكتنف السماع وتحيط به من جميع جوانبه ، وهذا ما يميزه عن الصوت الأصم ، فهذا الأخير مصمت مكتوم ، يتلاشى بمجرد صدوره ، وهكذا يناسب الخطاب المجمل التشبيه بصوت ذى طبيعة متداخلة ، مما يؤذن بأن التداخل حد جامع بين الصلصلة والإجمال .

وأما إتيان الملك فى صورة «دحية» فتخيل بصرى فى مقابل التخيل السمعى الأول ، وقد جعل ابن عربى إتيان الوحى فى الصورة البشرية المتعينة من باب الخيال المنفصل ، ويعلق كوربان على هذا التجلى الخيالى بأن الصورة تتراءى فى مرايا ، فلا هى بموضوعات ، ولا هى بأفكار مجردة ، وإنما هى حقائق وسطى .

ويئول ظهور الملك وتجليه فى الصورة البشرية ، إلى عملية يرفع التخيل بواسطتها هذا الأنا المتعين إلى مرتبة روحية ، أو يولج الروحى فى الشكل والصورة ، والأمر من بعد خاص بمن يتخيل ، إذ لا بينة له إلا هذا التخيل ذاته ، إنه ليس بمثابة هلوسات سمعية وبصرية ، فهذه تئول إلى وهم ذى طبيعة مرضية ، وإنما هو عملية تجل متقابل :

(رفع الحسى إلى وصيد الروحى أو إنزال الروحى وإدخاله فى القالب الحسى) .

على أن مذهب ابن عربى فى ربط الوحى بالخيال ، يؤذن بأن الإلهام المتنزل على قلوب الأصفياء من وادى الوحى إلا أن الإلهام الذى يأخذ شكل المبشرات لا تشريع فيه بخلاف الوحى النبوى .

وفى تلبس الروح بالصورة يقول ابن الفارض فى التائية :

وهادحية وافى الأمين نبينا بصورته فى بدء وحى النبوة
أجبريل قل لى كان دحية إذبدا لمهدى الهدى فى هيئة بشرية
يرى ملكا يوحي إليه وغيره يرى رجلاً يدعى لديه بصحبة
ولى من أتم الرؤيتين إشارة تنزه عن رأى الحلول عقيدتى

وعلى هذه الأبيات يعلق الكاشانى فى «كشف الوجوه الغر» بقوله : لم يكن جبريل دحية بسبب ظهوره فى هيئته ، كما لم يكن الحق عبدا بسبب ظهوره بصورته ... ومزية علم الرسول عن علم حاضريه فى تلك الرؤية ، أنه رأى حقيقة تلك الصورة الظاهرة وأيقن أنها جبريل لا نفس دحية ، ورآها الآخرون نفس دحية حاضرا عند الرسول عليه السلام[١٢١] .

وقد أورد إبن عربى تحليلاً للوحى من حيث علاقته بالتخيل ، نلحظ فيه امتزاج الاتجاه النفسى ببقايا من علم وظائف الأعضاء على حد ما ورثه المسلمون من الطب اليونانى القديم ، ويؤذن هذا الوضع العرفانى بأننا فى سياق ما سميناه من قبل بالنزعة السيكوفسيولوجية . وفى تحليل ما كان يعترى النبى عليه السلام إذا باغته الوحى فى شكل صلصلة الجرس ، من عرق وغشية وثقل يطرأ على الأعضاء ، يقول ابن عربى :

«... فإذا ورد الملك على النبى عليه السلام بحكم أو بعلم خبرى وإن كان الكل من قبيل الخير، ولقى تلك الصورة الروح الإنسانى ، وتلاقى هذا بالإصغاء وذلك بالإلقاء ، وهما نوران ، احتد المزاج واشتعل ، وتقوت الحرارة الغريزية المزاجية فى النورين ، وزادت كميتها فتغير وجه الشخص لذلك ، وهو المعبر عنه بالحال وهو أشد ما يكون ، وتصعد الرطوبات البدنية بخارات إلى سطح كرة البدن لاستيلاء الحرارة ، فيكون من ذلك العرق الذى يطرأ على أصحاب هذه الأحوال للانضغاط الذى يحصل بين الطبائع من التقاء الروحين ، ولقوة الهواء الحار الخارج من البدن بالرطوبات تغمر المسام فلا يتخلله الهواء البارد من خارج .

فإذا سرى عن النبي وعن صاحب الحال ، وانصرف الملك من النبي ، والرقيقة الروحانية من الولى ، سكن المزاج وانفشت تلك الحرارة وانفتحت المسام ، وقبل الجسم الهواء البارد من خارج ، فتخلل الجسم فيبرد المزاج فيزيد فى كمية البرودة وتستولى على الحرارة وتضعفها ، فذلك هو البرد الذى يجده صاحب الحال ، ولهذا تأخذه القشعريرة فيزاد عليه الثياب ليسخن ، ثم بعد ذلك يخبر بما حصل له فى تلك البشرى إن كان وليا ، أو فى الوحى إن كان نبياً ... ولتلك الحرارة التى توجد عند الإلقاء كان رسول الله ــ صلى الله عليه وسلم ــ يقول عند افتتاح كل صلاة وفى أكثر الأحوال : اللهم اغسلنى بالثلج والماء البارد والبرد ، فهذه ثلاثة كلها بوارد ليقابل بها حرارة الوحى فإنه محرق ، ولولا القوة التى تحصل للقلب من هذا البرد هلك » .(١٢٢)

إن الوحي باعتباره محور العلاقة بين السرمدى والزمانى ، بين الالهى والإنسانى ، يكاد تشترك فيه أديان وثقافات متنوعة ، إنه تعبير عن حاجة ملحة إلى بطولة إنسانية تجسد ما يغزو الإنسان من أشواق وحب متزايد للمعرفة وكشف النقاب عن المجهول بواسطة تنبؤ اصطفائى . إن هذا الذى يكرس للوحى تشخص حى للخصائص الأخلاقية والروحية والعقلية ، إنه يتجلى فى نسيج الوجدان الفردى والجماعى ، ويتغلغل فى جوهر الثقافة .

وللوحى مفهومان عام وخاص : أما العام فيشمل الإلهام الذى يأخذ طابع الشعور الواعى فى الإنسان ، بينما يأخذ فيما عداه من مخلوقات راقية طابع الغريزة . وهذا العام يدخل تحته ما وصفه كارل جاسبرز K. Jaspers بلغة العلو المحايث ، فلكل شئ فى الطبيعة لغته المتصلة بالعلو ، تلك اللغة التى لا تبدى نفسها إلا فى مظاهر من الرمز والشفرة . إنها لغة تحكمها جدلية الفعل والانفعال ، وتنظمها علاقة الإرسال والاستقبال .

وأما الخاص فهو المرتبط بالنبى ، ذلك أنه يستشعر جوانيا أن الوجود يتكلم إليه من وصيد باطنه ، وينوط به مهمة التبليغ وأداء اللغة المجملة المرموزة بتفصيلها وفقاً لما جرى به العرف اللغوى للجماعة من مجاز واستعارة وتشبيه وضرب للأمثال .

إن لعلاقة الوحى بالخيال مظهراً يتجلى من خارج أحيانا بضرب من التجسد فى الصورة المحسوسة ، وعلى هذا النحو تجلى لموسى- عليه السلام- فى الخضرة المحترقة والنار التى تجمع رمزيا بين التطهير والإفناء وبث الروح الغريزية فى الأحياء ، وتجلى لكلمة الله فى الحمامة الوديعة المطلقة السراح ، وتجلى لمحمد- عليه السلام- فيما يشبه صلصلة الجرس حينا ، وفى شكل إنسانى حينا آخر . وكلها تجليات خيالية للوحى الذى يلقى على النبى لغة كلية مجملة هى لغة الوجود الذى أخذ فى هذه الملل طابعا ذاتيا ، وبرغم أنها عالية على الأبجدية ، فإن النبى يكسبها شكلها الصوتى ، ونسقها الجارى على عرف التعبير عند الجماعة .

إن هؤلاء المصطفين إذ يدخلون هذه اللغة فى قوالب التعبير ، قد يجرون ما مقتضاه أن يكون بلسان الوجود على ألسنتهم ، وقد يجرون ما حقه أن يكون بلسانهم على لسان هذا الوجود ، وأحيانا يحدث تبادل للأدوار . وإذ تأخذ اللغة شكلها ونسقها التعبيرى ، يحقق خيال النبى أقصى ما يمكن أن يصل إليه من إرادة وحرية ، يستشعر النبى فى باطنه أنها تؤذن له بأن يتكلم باسم الله وباسم الجماعة الإنسانية ، ولا مناص بعد ذلك من القول بأن الوحى استشعار للعلو فى محايثته .

إن الموحى به هو عينه الموحى إليه ، تقول عائشة عن النبى كان خلقه القرآن ، وهو قول نماه العرفاء فأفضى عندهم إلى أن النبى كان قرآنا ، والنبى ممتد فى نسيج الوجدان الجماعى ، وكذلك القرآن ، وهذا معناه أنه مازال فى وضع تنزل ، وأن العرفاء الأصفياء يستنبطون منه بواسطة الإلهام وزجاجة الخيال ، ما يقعون عليه من لطائف وإشارات .

٥ ـ ملاحظات عامة على نظرية الخيال فى العرفانية الصوفية

لا نكاد نجد من الصوفية من اهتم بدراسة الخيال وتحليله وبيان مستوياته وآفاقه وتنزلاته مثلما أهتم به محى الدين بن عربى . وقد لاحظ كوربان أن ابن عربى

جعل لمبدأ الخيال فى وظيفته النفس كونية Psycho Cosmic ، مظهرين أحدهما نفسى ، والآخر خاص بنشأة الكون Cosmogonic أو أصل الأسماء الإلهية Theogony of the Divine Names .

وينبغى فيما يتعلق بهذا المظهر أن نأخذ فى الحسبان أن فكرة الأصل الأول والنشوء ، لا علاقة لها بالخلق من العدم : Creato exnihilo ولا تمت بأدنى صلة لنظرية الفيض والصدور ، تلك التى تقول بها الأفلاطونية المحدثة ، وإنما ينبغى فى هذا السياق أن نفكر فى عملية إشراقية متزايدة ، ترفع الإمكانات الأبدية الكامنة فى الأصل الوجودى الأقدس بشكل متدرج صوب وضع من التألق والظهور .

إن المظهرين كليهما غير منفصلين وغير متماثلين ، وسواء علينا أنظرنا فى الخيال من حيث وظيفته الكونية ، أم اعتبرناه فعالية إنسانية ، فإن ما يبقى من وراء هذا كله عند ابن عربى خصيصة جوهرية تميز وظيفة الخيال بوصفه برزخاً ووسطا بين وضعين : Mediatrix .

وكما أن النفس الرحمانى الوجودى الأنزه وسيط بين الماهية الإلهية الغيبية Divine Essentia abscondita وبين العالم بوصفه تجليا للأشكال المتكثرة ، فكذلك الخيال وسيط بين عالم الحقائق الروحية الخالصة وبين العالم الحسى(١٢٣) .

ويتعلق الخيال بأصول الأسماء الإلهية theogonic imagination وذلك عندما يجعل من يتخيل ، النفس الرحمانى الخالق ، وتجليات الإله المخلوق فى المعتقدات ، موضوعاً لتأمله : God Created in faiths . ويأخذ الخيال الطابع الكونى عندما يتجه إلى معرفة العالم بوصفه تجلياً Theophany وعندما يموضع العالم الأوسط الذى تدركه قوتنا الخالية(١٢٤) .

ومن الجدير بالذكر أن كوربان. التفت فى ضوء مذهب ابن عربى إلى ثلاث مقولات تحكمها قدرة الإنسان على التخيل . وتئول هذه المقولات إلى النفس الرحمانى وأصول الأسماء الإلهية وفكرة الإله المخلوق فى المعتقدات .

والحق أن جانبا غير قليل من نظرية الخيال عند ابن عربى يبدو منصبغاً بأفكار وتصورات ثيولوجية تتسق مع مقدمات نزعته العرفانية ، والنقص

الأساسي فى نظريته يتمثل فى إهمال التعرف على الإبداع التخيلى فى مجال الفن . صحيح أن العرفانية الصوفية أعلت من الوظيفة الإبداعية التى ينطوى عليها الخيال ، ولكنها فى تأكيد هذه الوظيفة راغت إلى مستوى التجربة الصوفية وما ترتبط به من شهور وتجل خيالى فيما وسموه بالخلق الجديد .

وقد عالج ابن عربى هذه المقولات فى فصوص الحكم ، ونص عبارته أن الله تعالى وصف نفسه بالنفس وهو من التنفيس ، ... فأول ما نفس عن الربوبية بنفسه المنسوب إلى الرحمن بإيجاده العالم الذى تطلبه الربوبية بحقيقتها وجميع الأسماء الإلهية ، ... والحق كما ثبت فى الصحيح يتحول فى الصور عند التجلى ، ... وإذا كان الحق يتنوع تجليه فى الصور ، فبالضرورة يتسع القلب ويضيق بحسب الصورة التى يقع فيها التجلى الإلهى ... والحق الذى فى المعتقد هو الذى وسع القلب صورته ، وهو الذى يتجلى له فيعرفه ، فلا ترى العين إلا الحق الاعتقادى ، ولا خفاء فى تنوع الاعتقادات ، فمن قيده أنكره فى غير ما قيده به ، وأقر به فيما قيده به إذا تجلى له ، ومن أطلقه عن التقييد لم ينكره ، وأقر له فى كل صورة يتحول فيها ... إلى ما لا يتناهى ، فإن صور التجلى ما لها نهاية يقف عندها(١٢٥) .

على هذا النحو يبدو التجلى فكرة موجهة لتصورات ابن عربى عن الخيال ، وأساساً للعلاقة بين الخيال وبين مقولة الإله المخلوق فى المعتقدات ، إذ لا يخلقه فى المعتقد إلا التخيل فى سياق التقيد بالصورة ، أما الخيال المطلق فيتقلب مع التجليات مما يحقق له شهود الله فى الصور كلها لا فى صورة دون أخرى . وقد استدل الصوفية على التجلى الخيالى لله بنقول ، منها تمثل الجنة للنبى صلى الله عليه وسلم فى عرض الحائط ، وتمثل جبريل لمريم فى صورة البشر ، ومن جملة ما استدلوا به قوله عليه السلام فى الحديث «أن تعبد الله كأنك تراه» وهو مقام الإحسان ، وقوله إن الله فى قبلة المصلى ، وعلى هذا القول يعلق الكاشانى فى شرحه بقوله فإذا قوى الاستحضار الخيالى وغلب الحال ، صار الشهود الخيالى مشهوداً بالبصيرة .

وقد نعت ابن عربي النفس الرحماني المعبر عنه بالعماء بأنه هو الخيال المحقق والمطلق ، وهو أول ظرف قبل كينونة الحق ، ففتح الله فى ذلك العماء صور كل ما سواه من العالم ، وذلك العماء هو الخيال المحقق ، لقبوله صور الكائنات كلها ، وتصويره ماليس بكائن لاتساعه ، فهو عين العماء لاغيره ، وفيه ظهرت جميع الموجودات ، وهو المعبر عنه بظاهر الحق ، وقد قرر الشرع فى أماكن ماضبطه الخيال المتصل من كينونة الحق فى قبلة المصلى ، فقبله الخيال المتصل وهو من بعض وجوه الخيال المطلق الذى هو الحضرة الجامعة والمرتبة الشاملة ، فجميع الموجودات ظهر فى العماء إلا العماء فظهوره بالنفس خاصة.(١٢٦)

ومما يظاهر أن العماء هو النفس الرحماني قول ابن عربي : انظره فى الأصل حيث قال فى العماء ، فشبه ، والتشبيه تخيل ، والعماء هو جوهر العالم كله ، فالعالم ماظهر إلا فى خيال ، فهو هو وماهو هو ، ومما يؤيد ما ذكرناه ، وما رميت إذا رميت فنفى عين ما أثبت .... كما نفخ عيسى فى صورة الطير فكان طيرا ، فظهر فى نفخ عيسى النفخ الإلهى وهو قوله «ونفخت فيه من روحى» والنفخ نفس ، والعماء عين ذلك النفس.(١٢٧)

وعلى هذه النصوص يعلق كوربان بأننا نواجه فى نزعة الاستسرار فى المسيحية وفى الإسلام فكرة أن الله يحوز قوة الخيال ، وأنه يخلق العالم بقوة تخيله ويستله من ذاته ومن فعالياته الأبدية وإمكانات وجوده الخاص . إننا نلاحظ بشكل عام أن درجة الحقيقة المعزوة للخيال المبدع الخالق ، تنسجم مع ملاحظة الخلق بوصفه منبت الصلة بالمذهب الثيولوجي الرسمى ، باعتباره مذهبا فى الخلق من العدم ، صار جزءاً صميماً من عاداتنا التى تنظر بموجبها فى هذا الخلق باعتباره الفكرة الحقيقية الوحيدة . ويتساءل كوربان عن العلاقة الضرورية المتبادلة بين فكرة الخلق من العدم ، وبين تحلل الجانب الأنطولوجى فى الخيال المبدع .

وأيا ما كان الأمر ، فإن الفكرة الأولية فى تصوف ابن عربي الثيوصوفى وفى كل النزعات الثيوصوفية ، تئول إلى اعتبار الخلق تجليا ، بحيث يبدو الخلق فعلا نابعاً من القوة التخيلية المقدسة .

ولكن كيف يعزى الخيال لله وحد الخيال أنه قوة مفتقرة للمحسوسات ،

وأنه وسط بين العيان والتصور الذهنى ؟ إن الخيال فى هذا السياق معزو لكينونة من الكينونات ، إذ للألوهية على حد تعبير ابن عربى الذى يأخذ فيه بفكرة مستويات التجلى ، خمس كينونات : كينونة فى العماء وكينونة فى العرش وكينونة فى السماء وكينونة فى الأرض وكينونة عامة ، والأولى منها هى أول ظرف قبل التجلى الإلهى .(١٢٨)

إن العماء والنفس والهباء والهيولى كلها مترادفات تعدل فى العرفانية الخيال الكلى المطلق ، وعلى هذا النحو يساوى قول ابن عربى إن الله فتح فى العماء صور الأشياء ، قوله إن الخيال المطلق الأقدس وسع صور الأشياء . والحق أن ابن عربى يذهب إلى خلق الأشياء عن عدم لا من عدم ، مما يعنى أنها أعيان ثابتة فى العلم الإلهى ، وصور فى العماء والهيولى بوصفها النفسى الرحمانى الخالق .

وتنتهى عرفانية ابن عربى إلى التمييز بين خيال مقيد وآخر مطلق ، وبعبارة أخرى بين خيال متصل وآخر منفصل . والخيال المنفصل أو المطلق عنده أصل للمتصل المقيد ، وهذا الخيال المنفصل فى إطلاقه ليس سوى العماء . ويقوم تمييز ابن عربى بينهما على أساس أن المتصل يكون صورا لاتدوم لأنها تذهب بذهاب الشئ المتخيل ، أما المنفصل بوصفه الأصل ، فهو حضرة ذاتية قابلة دائما للمعانى والأرواح فتجسدها بخاصيتها .

والخيال المتصل ذاته نوعان ، ذلك أن من المتصل ماهو عفوى لادخل للإرادة فيه كصور الرؤى والأحلام ، ومنه مايوجد عن قصد وإرادة ، وهو ما يمسكه الإنسان فى نفسه من مثل ما أحس به ، أو ما صورته القوة المصورة إنشاءً لصورة لم يدركها الحس من حيث مجموعها ، لكن آحاد المجموع لابد أن يكون محسوساً ، وكأن ابن عربى يفسر بهذه العبارة تلك الصور التى يخلقها الخيال بحيث لا يقابلها شئ فى الواقع المحسوس ، لأنها صور تندمج فيها جزئيات من أجناس وعناصر شتى يدركها الحس جنسا جنسا وعنصرا عنصرا ، ومن هذا الوصيد مايبدعه الشعراء والنحاتون والرسامون من خيل مجنحة وآساد تحمل وجوها آدمية التركيب .

وعند ابن عربى أن المنفصل قد يندرج فى المتصل ، ومن أمثلة هذا الامتداد والاندراج ، تصور الملك فى صورة البشر ، ومنه التجلى الإلهى فى صور المعتقدات ، وهو مما خرج مسلم فى الصحيح من حديث أبى سعيد الخدرى ، وفيه حتى إذا لم يبق إلا من كان يعبد الله من بر وفاجر ، فيأتيهم رب العالمين .

فى أدنى صورة من التى رأوه فيها فيقول أنار بكم ... فأنكر فى صورة وأقر به فى صورة ، والعين واحدة والصور مختلفة ، فهذا اختلاف الصور فى العماء ، فالصورة بما هى صور هى المتخيلات ، والعماء الظاهرة فيه هو الخيال.(١٢٩)

ويعلق كوربان على مذهب ابن عربى فى الخيال المتصل والخيال المنفصل Inseparable and dissociable imagination بقوله : ينبغى أن نميز فى الخيال المتصل بين خيالات تأملناها سلفاً أو استدعيناها بعملية عقلية واعية ، وخيالات تقدم نفسها بشكل عفوى كالأحلام ، وتتمثل الخصيصة المميزة لهذا الخيال فى عدم انفكاكه عن الموضوع المتخيل ، أما الخيال المنفصل عن موضوعه فله حقيقة مستقلة باقية فى العالم البرزخى الأوسط .... وهذا الخيال بوصفه برانيا بالنسبة للموضوع المتخيل ، يمكن أن يراه الآخرون ماثلاً فى العالم الخارجى بشرط أن يكون الآخر من أصحاب الممارسة الصوفية ....

إن هذه الصور المنفصلة تبقى بالنسبة للصوفية ماثلة فى عالم عينى ، وبهذا المعنى يبدو الخيال حضوراً له منزلة ما هوية (حضرة ذاتية) Hadrat Dhatiya قادرة على استقبال الأفكار والمعانى والأرواح ، ملبسة إياها الظهور الجسدى(١٣٠) ومن الجدير بالملاحظة أن بين المثل المعلقة عند السهروردى الحلبى وبين الخيال المنفصل والمتصل عند ابن عربى ، أوجهاً من التشابه والاختلاف . أما الاتفاق بينهما فجلى فى أن الخيال المتصل والمثل المعلقة يحتلان مركزا وسطا بين المحسوس والمعقول ، وليس الخيال المنفصل على هذا الحد لأنه حضرة ذاتية خارجية قائمة بنفسها .

ومما يتفقان فيه القول بتجلى الخيال المنفصل والمثل المعلقة فى مظاهر متنوعة ، وأنهما يمدان النفس المتهيئة بالاستعداد والقبول ، بالقدرة على أن تنطبع فيها جملة من أنوار الخيال . والحق أن الإشراقيين قد ميزوا فى سياق المفارق وغير

المفارق بين نمطين من المثل ، وهو تمييز ينحل إلى مذهب أفلاطون فى المثل ، معلوم أنه تردد فى مذهبه بين اعتبارها مفارقة أوغير مفارقة ، وهى مسألة خلاف بين الشراح والمعلقين .

إن هذا الاختلاف عندَ الإشراقيين له ما يماثله فى ثيوصوفية ابن عربى ، ذلك أن الخيال المنفصل يؤذن بضرب من المفارقة ، إلا أنه ليس مفارقا بشكل مطلق ، لأنه قد ينبسط ويمتد ويولج نفسه فى الخيال المتصل .ويتمثل وجه الاختلاف فى أن ابن عربى نمى فكرة الخيال المنفصل بحيث ربطها أنطولوجياً بإشكالية الخلق الجديد المتقلب فى الهيآت والصور وبفكرة الحق المخلوق به ، وإلاله المعبود فى المعتقدات . ثم إنه أسس هذه التصورات على التخيل المنفصل باعتباره العماء والكينونة الأولى للوجود الخالق ، مما يجعل من مذهبه فى الخيال رؤية أكثر رحابة وعمقا ، وموفقا ثيوصوفيا معارضاً للمذاهب الرسمية فى الفكر الأسلامى ، وهى معارضة ناشئة عن الرغبة فى الاحتفاظ للخيال بطابع أنطولوجى لا يتطرق إليه التحلل والشحوب .

وأما خاصية التجسد الخيالى فحكومة عند ابن عربى باستبطان فيلولوجى عرفانى يتمثل فى التمييز بين الجسد والجسم ، وفى التحليل النفسانى الدقيق لما بينهما من فروق برغم ما قد يبدو بينهما من ترادف . وقد التفت عبد الكريم الجيلى لهذه الفروق فى الشرح الذى قيده على باب من أبواب الفتوحات .

وفى هذا السياق ذكرا بن عربى فى الباب التاسع والخمسين وخمسمائة أن من بين أسرار الخيال ، سر ظهور الأجساد بالطريق المعتاد ، وأورد فى ذلك قوله :

تجسد الروح للأبصار تخييل — فلا تقف فيه إن الأمر تضليل
قام الدليل به عندى مشاهدة — لمّا تنزل روحَ الوحى جبريل

ونص عبارته أن البرزخ ما قابل الطرفين بذاته ، وأبدى لذى عينين من عجائب آياته ، ما يدل على قوته ، ويستدل به على كرمه وفتوته ، فهو القلب الحول ، والذى فى كل صورة يتحول عولت عليه الأكابر ، حين جهلته

الأصاغر ، فله المضاء فى الحكم ، وله القدم الراسخة فى الكيف والكم ، سريع الاستحالة ، يعرف العارفون حاله ، بيده مقاليد الأمور ، وإليه مسانيد الغرور ، له النسبَ الالهى الشريف ، والمنصب الكيانى المنيف ، تلطف فى كثافته ، وتكثف فى لطافته ، يجرحه العقل ببرهانه ، ويعدله الشرع بقوة سلطانه ، ويحكم فى كل موجود ، ويدل على صحة حكمة بما يعطيه الشهود ، يعترف به الجاهل بقدره ، والعالم ، ولا يقدر على رد حكمة حاكم.(١٣١)

ويقول عبد الكريم الجيلى صاحب الإنسان الكامل فى رسالة له مخطوطة معقبا وشارحاً لهذه العبارات : « ... إن الصوفية فرقوا بين الجسم والجسد فقالوا ان الجسم هو كل صورة مرئية قابلة للأبعاد الثلاثة حالة كونها كثيفة الأصل طبعاً ، وقالوا إن الجسد هو عبارة عن كل صورة يتشكل بها روح من الصور الجسمانية ، وإذ قد عرفت ذلك فاعلم أن قول الشيخ رضى الله عنه ، سر ظهور الأجساد بالطريق المعتاد ، ليعلم أن المراد بذلك تصورات الأرواح الجزئية ، كما يجرى للشخص فى حال تفكره من تصور روحه الجذبية بالصورة الخيالية المشهودة له غيباً ، أو كما يجرى للنائم من تصور روحه بالصورة المرئية له فى النور ، المشهودة له حساً وشهادة .

.... وأما قوله البرزخ ما قابل الطرفين بذاته فإعلام بأن عالم الخيال برزخ لأنه قابل طرفى الجسم والروح الإنسانية بذاته ، وعالم المثال أيضاً بررح لانه قابل طرفى المعنى والصورة بذاته ، والعالم الذى تصير إليه الأرواح بعد فراقها للأجسام أيضا برزخ لأنه قابل طرفى الدنيا والآخرة بذاته .... فالخيال بين أحكام الجسم وأحكام الروح ، والمثال بين أحكام الصورة والمعنى .

وتكلم الجيلى فى شرحه على ما ينسبه العرفاء للخيال من قدرة التكوين والإيجاد ، وذلك إذ يقول ، أراد الشيخ بقوله إن له النسبَ الالهى الشريف ، تكوين الأشياء بالقدرة ، ألاتراك تكون كل ما أرادته فى خيالك على حسب ما شئت ، وإن كنت متمكناً كان لك ذلك فى عالم المثال ، وفى العالم الذى تصير الأرواح إليه بعد الانتقال من دار الفناء ، .... فللبرزخ تلك الصفة الالهية القادرية ، .... فهو خلق له وصف الحق ، يظهر بحكم كل من عالمى اللطافة

والكثافة فى صورة واحدة ، ... ويحكم الخيال فى كل موجود » .(١٣٢)

ويتفق شرح الجيلى وتحليله للقدرة المعزوة للخيال مع ما أورد فى الإنسان الكامل ، وذلك فى إشارته إلى أن من تجلى القدرة تصرفات أهل الهمم ، ومنه عالم الخيال وما يتصور فيه من غرائب عجائب المخترعات ، ومن هذا التجلى يتلون لأهل الجنة ما يشاوءون ، ومنه عجائب السمسمة الباقية من طينة آدم ، ومنه أيضاً الخوارق . إن هذا التمييز الثيوصوفى بين الجسم والجسد ليدل على اتجاه سيمانطيقى مبكر . وربما قيل إن دلالة الجسم والجسد واحدة ، ولكن وحدة الدلالة هنا ذات أساس معجمى تتجاوزه العرفانية صوب دلالات أخر تدور على استبطان التنزيل من ناحية ، وعلى الإهابة بالمصطلح الصوفى من ناحية أخرى .

أما التنزيل فعتمد الصوفية فيه على آيات ورد منها فى شأن الجسم قول القرآن :

«قال إن الله اصطفاه عليكم وزاده بسطة فى العلم والجسم» (البقرة ٢٤٧) ، وقوله : «وإذا رأيتهم تعجبك أجسامهم» (المنافقون ٤) .

وورد منها فى شأن الجسد قوله : «واتخذ قوم موسى من بعده من حليهم عجلاً جسدا» (الأعراف ١٤٨) ، وقوله : «وما جعلناهم جسدا لا يأكلون الطعام وما كانوا خالدين» (الأنبياء ٨) ، وقوله : «ولقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا ثم أناب» (ص ٣٤) .

وأما المصطلح فقد أورد ابن عربى فى تعريف الجسد أنه كل روح ظهر فى جسم نارى أو نورى وزاد فى الفتوحات أنه كل روح أو معنى ظهر فى صورة جسم نورى أو عنصرى حتى يشهده السوى .(١٣٣)

وواضح أن المصطلح العرفانى متفق مع نسق الآيات فى التعرف على الوضع الدلالى . وليس الحد التعريفى للجسم فى العرفانية بمعزل عن الحد المنطقى ، فقد ذكر الجيلى فى ذلك أن الجسم عنصرى كثيف قابل للأبعاد الثلاثة ، وهو تعريف قائم على تصور الامتداد فى المكان .

أما الدلالة الثيوصوفية للجسد فمرتبطة بالنظرية العرفانية فى الخيال ، إنها

دلالة موجهة بما نعته الصوفية بالتشكل الخيالى أو المثالى فى الصورة ، مما يعنى أن الجسدية تنطوى بديا على مفهوم خاص بالمعانى التى يدخلها الخيال فى قوالب الصور .

وليست هذه المقولة بمعزل عن الوصف الثيوصوفى للخيال بأنه نسيج يضم التقابل بين اللطافة والكثافة ، من حيث تئول اللطافة إلى المعانى الخالصة وتنحل الكثافة إلى المحسوس فى غلظه وخشونته وكثرة قشوره . ومن الخواص المميزة للخيال التجسيد وإيلاج المعانى فى الصور ، وهذا يعنى أن فى الخيال قدرة على الإدماج ومزج المعانى بالمحسات . إنه بهذه الكيفية تأسيس لوحدة العيان والتصور ، وحركة صاعدة هابطة ، بين عروج إلى المعنى وتدل إلى المحسوس ، وتلطيف للكثيف وتكثيف للطيف ، والخيال فى هذا كله توجهه جدلية عرفانية قائمة على مفهوم التجسد .

ومن الجدير بالاعتبار عند ابن عربى وعند الجيلى وصف التخيل بالقدرة على الخلق والإيجاد ، مما يجعل للإنسان نصيبا من التأله يشارك به القوة الوجودية فى خالقيتها وإن اختلف معنى الخلق باعتباره النسبة . إن هذه القدرة التخيلية على الايجاد لإيذان بأن النزعة الثيوصوفية قد تجاوزت بشكل واسع آراء المتكلمين والمتفلسفة على مذاهب الأقدمين ، ومما يؤسف له أن تراثنا البلاغى والنقدى لم يلتفت إلى هذه الملاحظة العميقة ، وأن العرفاء لم يربطوا بينها وبين النظر فى الشعر ، وإنما اكتفوا بتحليل هذه الخاصية نظرياً فى سياق التجربة الصوفية وما تضم من نشاط نفسى عال يبدى نفسه فى مظاهر متنوعة من الخلق والتجلى والشهود .

إن إبداعية الخيال وقدرته على التكوين والإيجاد واضحة فى قول الجيلى ، إن الخيال خلق له وصف الحق ، فالإنسان بواسطته يكون كل ما أراد وفق مشيئته ، مما يوءذن بأن الخيال أقصى تحقق فعلى للإرادة والحرية الإنسانية التى لا تحدها حدود .

ويعلق الدكتور عبد الرحمن بدوى على هذه الخصائص فيقول «إن الإنسان إذا بلغ المرتبة التى يخرق فيها العوائد أى القوانين الطبيعية ، فإنه يخلق

ما يشاء لأنه سيكون فى هذه الحالة واضع القوانين ومبدعها . وسوف تبدو لنا هذه الأقوال فى ضوء جديد إذا ما عرفنا أنها المناظر الروحانى للأنظار الصنعوية والعلمية ولاكتناه أسرار الطبيعة .

ويكمن السر فى مناظرة الناحية الروحانية الناحية العلمية فى ميل الروح العربية إلى الخوارق والمعجزات ، فهذه الروح لا تتصور العمل العلمى إلا مشفوعاً وممهداً له بالنظرية الروحانية ، ومما يؤكد هذا التصور اتخاذ الروح العربية الكهف رمزها الأولى ، وهو رمز دلالته أن العلم لا يفهم إلا خارجاً من كهف مستور ، وهكذا تعد النظرية الصوفية فى قدرة الصفوة من العرفاء على خرق العادات والإبداع للحوادث والظواهر ، تبريراً روحانياً للأعمال الصنعوية والنظرات العلمية التى تستخرج سرائر الخليقة وعلل الطبيعة » .(١٣٤)

لقد ألحق الصوفية بمبدعات الخيال خرق العادات وعلم السحر وعلم الفراديس وتجليات سوق الجنة ، وتفضى العلاقة بين الخيال والإبداع إلى الكشف عن الوشيجة العرفانية بين الخيال والتجلى الذى عالجه العرفاء فى سياق ثيولوجى خالص يتمثل فى التجلىَ الالهى أو التجلى الملائكى ، ومذهبهم فى ذلك أن العلو لا يتجلى على نحو واحد متكرر ، وإنما يتنوع تجليه بتنوع الصور وعلى هيئة استعداد المتجلى له لتفاوت الاستعدادات شدة وضعفا .

ولقد ربط الصوفية بين التجلى وعلم المرايا فى إطار الخيال المبدع ، فالمتجلى والمتجلى له فى وضع المرايا المتقابلة التى ينعكس بعضها على بعض ، وفى سياق التضايف بين التجلى الصورى والخيال ، ذكر العرفاء مانعتوه بالعلم الذى يدرك به التجلى الإلهى فى الصورة المخصوصة ، وما أراد الله بتلك الصورة ، وميزوا بين الوهم والهمة فى علاقة كليهما بالقوة المتخيلة ، وأساس التمييز عندهم فكرة المدارج والمستويات التى تتفاوت بتفاوت العام والخاص ، فبالوهم يخلق كل إنسان فى قوة خياله مالا وجود له إلافيها وهذا هو الأمر العام ، أما العارف فيخلق بالهمة ما يكون له وجود من خارج ، ولاتزال الهمة تحفظه ، ومتى طرأ على العارف غفلة عن حفظ ماخلق ، عدم ذلك المخلوق .

وللخيال علاقة وثيقة بالتجلى الإلهى فى صور الأعيان ، وينحل الطابع الخيالى للتجلى إلى ضربين ، فمنه تجل خيالى على صورة المعتقد ، ومنه على صورة المحسوس . لقد تشدد الصوفية فى التأكيد على أن التجلى الخيالى إذا اشتد ظهوره شرهد بالعين الشحمية محسوساً ، لكنه على الحقيقة عين البصيرة هى المشاهد ، فكان البصر محل البصيرة

ولابد لمن يشاهد هذه الأشكال أن يفرق بين الإدراكين ، إذ متى ثبتت الصورة ولم يطرأ عليها اختلاف ولم يعرض لها تحول وتغير ، فذلك إدراك حسى ، أما إذا تنوعت تكوينات الصورة فذلك إدراك بعين الخيال .

ومما يدخل فى البناء الديالكتيكى للخيال وما يخترعه من تجليات صورية ، أنه على حد وصف ابن عربى يتسم بالسعة والضيق معاً ، أما سعته فلأن له سلطاناً فى ضبط وتصور مالايعيه الفهم ولا يتصوره كالعدم والمحال . وأما ضيقة فلا فتقاره إلى الصورة وإلى الحسى لأنه إنما يتلقى من المعطى الحسى ، فهو لا يقبل أمراً حسيا كان أو معنوياً ، ولا يضبط نسبة أو إضافة إلا إذا تلبست هذه الأمور بالصور .

ومما يدل على ارتباط الخيال بالمباحث الكلامية عند العرفاء ، ما ذهبوا إليه من أن الله لا يتجلى ولا يشاهدفى الأشكال المحسوسة إلا من حيث التشبيه ، إلا أن طائفة تشهد الصورة على النحو التشبيهى الخالص ، وطائفة أخرى تشهد التنزيه فى التشبيه .

لقد كشف مذهب الصوفية فى التجلى الصورى والإبداع الخيالى عن تصورات أساسية منها ، لا نهائية الصور ، وأن الله لا يتجلى بصورة واحدة مرتين ، وأن كل تجل يعطى خلقاً جديداً ويذهب بخلق ، وإن المتجلى يتقلب فى الصور بتقلب الأشكال ، وهذا هو تحول الحق فى الصور عند التجلى ، وهكذا ينشط الخيال الأبداعى متجهاً فى فعاليته إلى الإدماج والتوحيد بين العلو المتجلى والصورة التى تجلى فيها ، ويضع اللامرئى والمرئى ، والروحى والمادى فى تجانس وانسجام .

إن مذهب الصوفية فى التجلى والخيال يفضى إلى أن المشاهدة تمثل ذاتى خالص من تمثلات الشعور ، ينصهر فيه المظهر الخارجى المحسوس والتشخص الذى يعانيه الخيال بوصفه تجليا للعلو فى الصورة المشهودة ، من حيث هى وسيط يتجلى الله من خلاله للإنسان .

وسواء فى هذه الحالة أن نقول إن الروحى تجسد فى الصورة الحسية أو أن الصورة تجلت بوصفها العلو حاضرا فى مظهر من المظاهر . لقد لا حظ كوربان أن المشاهدة الخيالية تحقق نوعا من التكثيف والتركيز الذى قد يكفه الحضور المادى للمحسوس . وليس من شاهد على هذه الرؤى إلا الوجد والحدس العاطفة الدينية التى تولدها الرغبة المخلصة فى معاينة العلو لا فى إطلاقه ولا تعينه وإنما فى محايثته وتجليه فى الصور والأشكال .(١٣٥)

إن الإدراك الحسى ضرورة تفرضها طبيعة الخيال ، وهذا ما ألحت عليه المذاهب النفسية والفلسفية فى تراث الثقافة قديما وحديثا . وليس مذهب الإشراقيين والعرفاء بمعزل عن هذه الضرورة التى لولاها لعجز الخيال عن ممارسة نشاطه الابداعى . والدلالة الأنطولوجية فى هذا السياق أن المفكرين والقائلين بالوجدان والعاطفة قد أدركوا أن المحسات تمثيل للهيولى التى يفتق فيها التخيل ما يبدع من صور ، لكنهاتبدو فى عملية التخيل محكومة بأمر شارطى يئول إلى غياب المحسوسات ، وهذا ما عبر عنه ابن عربى فى الفصوص إذ أشار إلى أن خزانة الخيال ليس فيها سوى المحسوس بشرط غيبته عن الحس . وقد تلقفت الأنطولوجيا الظاهراتية هذا الشرط الذى اكتسب صفة العدم ، وعبر سارتر عن هذا التلازم بين التخيل والعدم كما سلف أن مر بنا فى مواضع أخر من الباب الأول .

وخير تعبير عن هذا التلازم ما نظفر به فى الفتوحات من نصوص صريحة فى هذا السياق فالخيال على حد تعبير ابن عربى ليس له قوة تخرجه عن درجة المحسوسات ، لأنه ما تولد ولا ظهر عينه إلا من الحسى ، فكل تصرف يتصرفه فى المعدومات والموجودات ومما له عين فى الوجود أولا عين له ، فانه يصوره فى صورة محسوس له عين فى الوجود ، أو يصوره صورة ما لها بالمجموع عين فى

الوجود ولكن أجزاء تلك الصورة كلها أجزاء وجودية محسوسة .... فقد جمع الخيال بين الإطلاق العام الذى لا إطلاق يشبهه ، فإن له التصرف العام فى الواجب والمحال والجائز ، وما ثم من له حكم هذا الإطلاق ، وهذا هو تصرف الحق فى المعلومات بوساطة هذه القوة كما أن له التقييد الخاص المنحصر فلا يقدر أن يصور أمراً من الأمور إلا فى صورة حسية .(١٣٦)

إن ابن عربى يتحدث عن الخيال بوصفه علماً وركنا من أركان المعرفة ، ذلك أنه علم البرزخ والمراتب الوسطى ، وعلم التجسد فى الأشكال والتنزل فى الصورة ، وهو أيضاً معرفة بالخوارق والمعجزات المروية related thaumaturgies ، والعلم الذى يوجد المحال من حيث يدفعه العقل ، ويكسب واجب الوجود شكلاً برغم أن ماهيته الخالصة لا تجانس الأشكال وتتعارض معها ، وهو علم بالتأملات الفردوسية Paradaisiacal Contemplations ويوضح كيف أن الذين أعد لهم الفردوس نزلاً يلجون فى كل شكل جميل يتصورونه ويرغبون فيه ، وكيف تغدو هذه الأشكال لباساً لهم ينظرون فيه لأنفسهم ولغيرهم من المنعمين .

وهو إلى هذا كله علم التجلى الإلهى فى القيامة فى الصور التى يقع فيها التبدل والتقلب ، وعلم ما يراه الناس فى النوم ، وموطن الخلق بعد الموت وقبل البعث ، وأما قبول الخيال للصور الروحانيات فتمثيل للاستحالة التى منها ما فيه سرعة كاستحالة الأرواح والمعانى صورا مجسدة ، وما فيه بطء كاستحالة الهواء نارا والنطفة إنسانا .

ويصف ابن عربى حضرة الخيال بالانبساط والاتساع ، وهى على حد تعبيره حضرة يظهر فيها وجود المحال ، فواجب الوجود لا يقبل الصور وقد ظهر بالصورة فى هذه الحضرة ، وفيها أيضاً يبدع الخيال من الصور والأشكال ما يدفعه منطق العقل ويرده ، ومن ذلك روءية الجسم فى مكانين فى آن واحد . ومما يلحق بذلك إدراكات الجنة ففاكهتها لا مقطوعة ولا ممنوعة ، وكذلك سوق الجنة تظهر فيها صور حسان ، فكل صورة يشتهيها يدخل فيها فيلبسها ويظهر بها وهو يراها فى السوق ما انفصلت ولا فقدت ، ولو اشتهاها كل من فى

الجنة دخل فيها وهى على حالها ، ويمثل ابن عربى لحضرة التخيل من حيث اتساعها وإطلاقها وتنوعها فى مظاهرها بالحقائق الكلية المعقولة التى لا تتبعض ولا يفنيها تنوع ظهورها ، فهى لا تقبل الزيادة والنقصان .

إن الخيال فى عرفانية ابن عربى له الحكم فى المحسوس والمعقول والحواس والعقول ، وفى الصور والمعانى ، وفى المحدث وفى القديم ، وفى المحال وفى الممكن وفى الواجب ، وعنده أن من لا يعرف مرتبة الخيال فلا معرفة له جملة واحدة .[١٣٧]

إن مذهب ابن عربى فى الخيال المنفصل ، ومذهب الإشراقيين فى المثل المعلقة ، ليؤذنان بأن للخيال حضرات منها حضرة يظهر فيها بوصفه عالما قائما بنفسه مستقلا بذاته ، قبليا غير مشروط بالذات التى تتخيل . ولو أننا افترضنا علاقة بين هذا الضرب من الخيال وبين الإنسان ، لبدت لنا الذات فى وضع سالب ، فما على الإنسان إلا أن يتقبل ما يمتد إليه من رقائق المثل أو الخيال المطلق ، بحيث يستقبلها على نحو جاهز لما يتميز به عالم الخيال المنفصل من ذاتية تجسد المعانى والأرواح بخاصيتها .

ويئول أصل هذا التمييز إلى التصور العرفانى لثنائية الوجود من حيث يضم الروح والمادة ، والمعقول والمحسوس ، والثابت الدائم والمتحول الصائر ، كما يئول إلى إدخال القيمة عنصرا جوهريا فى الترتيب الطبقى الذى يأخذ بأفكار تدور على الشرف والخساسة ولا يخفى أن هذا التقويم الطبقى قد امتد حتى تغلغل فى قضايا بلاغية ونقدية ، تتمثل فى المفاضلة بين الألفاظ والمعانى ، كما بسط نفوذه على مشكلات كلامية وثيولوجية دارت على اعتبار اللفظ طينياً متهافتا ، واعتبار المعنى ثابتا لا يتطرق إليه الفساد . ولما كان الأمر على هذا النحو ، بدا التشكيل الثلاثى بإدخال الخيال حدا وسطا بين الحس والعقل أمراً لا زماً دعت إليه ضرورة مقتضاها تصور عالم مركب من المتقابلين هو عالم البرزخ أو الخيال .

لقد أرسى ابن عربى ــ برغم الاعتراضات التى يمكن توجيهها لفكرة الخيال المطلق ــ الأساس الثيولوجى للخيال القبلى الذاتى المنفصل الذى يرداف عنده

النفس الرحمانى والعماء ، والحق أنه حاول فى سياق عرفانية شديدة الخصوصية ، أن يتخطى هذه الثنائية عندما وصف الخيال المنفصل بأنه ليس مفارقا تماماً ، وأنه قد يمتد ليلتحم بالخيال الشخصى المتصل .

ولئن كان جيامبا تستافيكو Giampattista Vico قد حاول أن يضع منطقا للخيال ، استعان عليه بتصور خاص بالعصور التاريخية والأساطير والرموز والاستعارات والتأملات المجردة ، لقد كان ابن عربى أسبق منه فى الالتفات لمنطق الخيال الذى يمكن وصفه بأنه منطق عرفانى ، نتمثله فى الطابع الثيولوجى من جهة ، والطابع الإنسانى من جهة أخرى .

إن منطق الخيال - برغم ما فى هذه الصياغة من تناقض ، يمكن التعبير عنه بأنه منطق اللا منطق ، إنه يئول إلى فكرة الوساطة بين الحس والفهم ، وإلى التجسد والقدرة المطلقة التى تبدع وتوجد وتشكل وتخلق الصور خلقا من بعد خلق بواسطة ما لهمة العارف من تأثير ، ومن خلال تجاوز اللبس من الخلق الجديد ، مما يؤذن بأن الخيال قدرة لا نهائية على إبداع صور لا نهائية غير قابلة للنفاد ، وبأن الجدة مقولة مؤسسة لمنطق الخيال . وهذا ما التفت إليه النقاد الرومانتيكيون فى الثقافة الغربية وألحوا عليه أيما إلحاح . وجماع القول أن المنطق العرفانى للخيال يتمثل فى مقولات الجدة والتأليف التركيبى بين المتقابلات ، وإذا كان منطق العقل يقوم على الهوية وعدم التناقض ، فإن للخيال منطقاً آخر يقوم على احتضان المتقابلات .

ويتمثل الجانب الثيولوجى عند ابن عربى فى أن للحق نسبتين : نسبة تنزيه ونسبة تشبيه ، وهذه النسبة الثانية محتدها الخيال إذ تنزل من لا صورة له فى الأشكال والصورة التى ورد بها القرآن والسنة مما نسب لله من تعجب وبتشبش وغضب وفرح ومما وصف به من الجوارح . أما الجانب العاطفى من الخيال فقد أكده ابن عربى فى كلام له عن علاقة الخيال بالحب ، فقد تؤثر أسباب الحب الطبيعى فى المحب فيصور محبوبه فى خياله بصورة قد تطابق الصورة الطبيعية وقد تكون دونها أو فوقها ، وقد لا يكون للمحبوب صورة فيصور المحب ما لا يقبل

الصور ، وقد تلتبس فى الحب الطبيعى صورة المحبوب المتخيلة بصورة نفس المحب المتخيلة ، وإذا تقاربت الصورتان فإن صورة المحبوب لاتنضبط للمحب ، وإلى هذا الضرب من المحبة نسب ابن عربى عاطفة قيس وجعله فى هذا المقام . لقد كان ابن عربى حريصا على أن يرد على من وصفهم بأصحاب النظر ، فأصحاب المعرفة النظرية عنده لم يفطنوا لكون الخيال مرتبة وسطى تتعلق بالمحسوس والمعقول والممكن والضرورى والمحال ، وهذا كله يؤهل الخيال لأن يكون ركنا من أركان المعرفة الحقة بحيث لا توجد بدونه سوى معرفة لا تماسك فيها ولا اتساق ، وما أشبه موقفه بموقف المثالية النقدية المتعالية عند كانت ، ذلك أن الخيال عنده هو الذى يركب المظهر فى تعدده ، وهو الذى فيه يتم ارتسام التمثلات .

ويعلق كوربان على نظرية ابن عربى بقوله «إن الخيال باعتباره وسيطا بين الفكر والوجود ، وتجسد الفكر فى الصورة ، وحضور الصورة فى الوجود ، لتصور هام اضطلع بدور رائد فى فلسفة عصر النهضة ، وهو التصور الذى نظفر به مرة أخرى فى فلسفة الاتجاه الورمانسى ... والخيال بوصفه قدرة سحرية مبدعة تخلع الحياة على المحسوس ، تنبثق منه الروح التى ينفخها فى الأشكال والألوان ...

وينبغى أن نحتاط ونحذر من الخلط بين الخيال والوهم ، إذ الوهم بحسبانه تدريبا للفكر ، لا أساس له فى الطبيعة ، ويبدو هذا التحذير جوهرياً لمقاومة التيار الفوضوى الناجم عن تصوراتنا للعالم ، تلك التى تعوقنا عن اجتياز هذه السبيل التى نادرا ما تحدثنا من خلالها عن وظيفة الخيال المبدعة اللهم إلا بضرب من المجاز .

ولقد بذلت جهود واسعة استهلكتها نظريات المعرفة ، حتى إن كثيرا من الشروح والتفاسير التى تتقاسم نظريات سيكولوجية وتاريخية واجتماعية ، صارلها تأثير تراكمى فى إبطال أهمية الموضوع ، وأصبح تفكيرنا المقيس بمعايير تتعارض والتصور العرفانى Gnostic Conception لخيال يضع الوجود الحقيقى ، تعبيراً عن مذهب لاأدرى خالص pure agnosticism ، وقد سقطت لدى هذا الوصيد

الدقة الاصطلاحية مما أفضى إلى اختلاط الخيال بالوهم . وإن مما لاينسجم مع عادتنا الفكرية ، إعتبار الخيال أداة للمعرفة التى تبدع الوجود » .[١٣٨]

ويتساءل كوربان عن معنى الخلق والإبداع المعزو للخيال الإنسانى ، ويجيب بأن الرد على هذا التساؤل غير ممكن مالم نفترض مقدماً معنى الإبداع الإنسانى ومشروعيته ويمضى كوربان فى تساؤله فيقول : وكيف يمكن أن نسلم بحيث نبدأ بايضاح أن الإنسان يشعر بحاجة لا إلى تجاوز الحقيقة المعطاة فحسب ، ولكن يشعر أيضاً بالتغلب على عزلة النفس عندما تترك لذرائعها فى عالم مفروض؟ إن لدى الإنسان شعوراً بالتغلب على أنانيته ، ... ولن نسلم بهذه الحاجة الإنسانية مالم نتغلغل فى بواطننا مجربين حاجتنا إلى التجاوز لنظفر بتصميم يدفعنا إلى هذا المتجه .

ويناقش كوربان فى تعليقه مسألتين ، الأولى استبطان مصطلح الخلق ، والثانية إمكانية المقارنة بين مذهب ابن عربى ومذهب عصر النهضة ، أما المصطلح فقد بداله بصنعة من لغتنا اليومية ، وبغض النظر عما إذا كانت غاية هذه الفعالية تتمثل فى عمل الفن أو العادة ، فإن مثل هذه الموضوعات لا تمدنا بإجابة عن السؤال ، وأما المقارنة فأمر ممكن لما بين نظرية الكشف عند عربى ومذاهب عصر النهضة لا سيما اتجاه يعقوب بيمه Jacob Boehme من تطابق .[١٣٩]

وليس من قبيل المبالغة أن التصور العرفانى لقدرة الخيال على الخلق من خلال التحول والتقلب فى الصور ، يكاد يقترب مما فسر به بعض من نزعوا منزع الأنطولوجيا الظاهراتية فى العصر الحديث ، ما ينطوى عليه الخيال من جدة وإبداع من خلال الإهابة بمقولة الصيرورة من حيث هى فلسفة فى الحياة والوجود .

ويقترب هذا التصور العرفانى للخيال من تصور الفلسفة الوجدانية المعاصرة ونظرتها فى الحياة من حيث هى سورة خالقة ومد لا يصده انحسار ، والخيال الإنسانى على هذا النحو ضرب من إبداع الحياة ، ذلك أنه ينفث من روحه فيها ويجدد نسيجها ويضاعف أشكالها بما ينفهق عنه من صور ، إن السورة

والخيال مستقران فى جوهر الصيرورة ، تلك التى عبرت عنها العرفانية بالإحالة على بنية «التجلى» من حيث هو لانهائى فى صور لانهائية .

إن أكثر المذاهب والنظريات تكاد تشترك فى تصور البنية المنطقية للخيال بوصفها تركيبا جدليا متوتراً يتمثل فى أن الخيال يوحد المتعدد ويدمج العناصر ، وأنه لكونه الحد الأوسط ، لا يفسر بالرد النهائى إلى أحد المتقابلين ، إنه المركب الذى يجمع بين العيانات والتصورات ، والنسيج الذى يضم الإثبات إلى النفى والإيجاب إلى السلب ، إن الصورة التى يفتحها الخيال تبدو مستندة إلى المعطى الحسى ، ومتجاوزة إياه ، لأن الصورة ما هى المحسوس كما هو فى الواقع ، إنها لا تطابقة تماماً ولكنها متسقة مع المنطق الذى أبدعها ، وغير مستقلة بنفسها لاشتقاق عناصرها من المحسوس .

إن مقولة التجلى التى ارتبطت فى المعرفانية بعلاقة ثيولوجية ، يمكن أن يعاد تشكيلها بحيث توضع فى مساق إنسانى خالص ، فالتجلى بوصفه تحققاً إنما يحيل على المتجلى ، والتجلى ظهور والمتجلى ظاهر ، ولامعنى للظهور إلا بظاهر ، فالظهور ظاهر كما أن الوجود موجود .

إن الوعى لابد أن يتجلى لذاته فى القصد والإحالة والموقف الوضعى ، ولهذا الوعى فى تجليه وتفتحه حضرات وظهورات متنوعة ، والتخيل حضرة من هذه الحضرات لها خصوصيتها التى تميزها عن ضروب أخرى من تجلى الوعى لذاته فى الإدراك والتصور والتذكر وما أشبه من مسالك الوجود الإنسانى .

ويتمثل الجانب الأنطولوجى من التجلى فى أستضاءة الوعى بالوجود واستضاءة الوجود بالوعى ، وفى أن كلا منهما يكشف الآخر ويظهره . إن الوجود لايمكنه إلا أن يكون موجودا ، والظهور تأبى طبيعته إلا أن يكون ظاهراً ، والوجود يتجلى بوصفه ظاهرا ، إنه متجلٍ وشرط للتجلى فى آن ، والوجود إنما يتجلى من حيث إنه لا يتقدمه شيىء ولا يتأخر عنه كذلك .

إن الوجود شرط فى التخيل لايكون أبداً إلا عن شعور موجود ، وهو ضرب من ظهور الوجود الإنسانى وتجليه بحيث يظهر الوعى متخيلاً فيما يبدع من

صور وأشكال ، والوجود ليس متجليا ، لأنه يتجلى ، والوعى ليس ظاهراً لذاته فى القصد ، لأنه يظهر ، وهكذا يعبر الوضع السيمنا طبقى للمضارعة عن البنية الدينامية للوعى والوجود .

أما علاقة الخيال بالعدم فأمر يمكن تفسيره انطلاقاً من مفهاهيم للعدم متباينة ، وذلك أن الأشياء على مذهب العرفان صور عدمية ، ولما كانت الأشياء هى المادة التى يعمل فيها الخيال ، فالمعدومات مجال التخيل . إن غياب المدركات ضروب من العدم والإنسان لا يتخيل المدرك إلا غائبا عن الحس مما يعنى أن العدم شرط فى التخيل وأن التخيل تكشف للعدم .

إن ما يطرأ على الصور التى يبدعها الخيال من تنوع وتقلب فى الخلق الجديد يعنى أنها بين منقلب منه ومنقلب إليه ، بحيث لا يمكن ردها لأحدهما بشكل نهائى . إنها ليست ما منه انقلبت ، وليست كذلك ما إليه تنقلب ، وهذا السلب اللغوى يئول إلى أصله الجوهرى متمثلاً فى العدم ، وعلى هذا النحو نعود كرة أخرى إلى القول بأن التخيل فعالية إنسانية ذات تركيب ديالكتيكى جامع بين الوجود والعدم .

ولست أزعم أننى قد ألممت بمذهب الإشراقيين والعرفاء من الصوفية فى هذا الفصل الذى لا يعدو أن يكون مجرد ملاحظات ، ذلك أنه مبحث متشعب يثير طائفة من الإشكاليات والمسائل ، مما يجعله جديرا ببحث مستقل لم يفت المهتمين به من الشرق والغرب أن يعكفوا عليه ، وليس أدل على ذلك من كتاب كوربان «الخيال الخالق فى تصوف ابن عربى» وكتاب الدكتور محمود قاسم «الخيال فى مذهب ابن عربى» . وقد حاولنا فى هذه الملاحظات أن نلم بالخصائص الجوهرية التى تميز نظرية الخيال لدى الإشراقيين والعرفاء .

ولقد كان لهذه النظرية وجه تطبيقى تمثل فى نتاج الأدب العرفانى ، إذ عبر الاشراقيون والعرفاء فيه عن الجانب النظرى فى أشكال وأنواع أدبية جديرة بالدراسة والتحليل ، لما فى هذا التعبير الفنى من تجاوز لثنائية الفكر والمجاز ، إذ تبدو الأفكار مشربة بالعاطفة ، وعلى هذا النحو يعتبر المنتج الفنى الذى خلفه

العرفاء ، فهماً عاطفياً للفكر ، أو فكراً متحولاً إلى مجازات وتخيلات ، وذلك أن العاطفة على حد تعبير ريد H. Read هي الوحدة التأليفية للفكر والشعور ، وهي وحدة تختفي معها الثنائية ويتلاشى ازدواج النسق الفكري والنسق الفني ،(١٤٠) وقد آذن السياق بأن نلم بطائفة من النتاج الأدبي عبر الصوفية والإشراقيون من خلاله عن نظريتهم في الخيال .

٦ ـ الخيال بين النظرية العرفانية والتعبير الفني

يصادف الدارس نظريات في الخيال متعددة ، ولكنه قلما يقع على نظرية أو مذهب يعبر صاحبه عنه تعبيرا أدبياً لدى من يكتفون بالعرض والتحليل النظري . ولنا أن نتساءل عن المقصود بالتعبير الفني عن وجهة نظر محددة في الخيال . إن الشعراء والكتاب ـ على تعدد اتجاهاتهم ـ يصدرون فيما ينتجون عن خيال مبدع ، ولم يقل أحد بضرورة أن يعتنق الشاعر أو الكاتب مذهبا محدداً في الخيال ، من أجل أن يكون رافداً يمده بما يبدع ويصور من أشكال .

ويتمثل التعبير الفني في هذا السياق ، في جملة من الأنواع الأدبية ، وبخاصة ما نظفر به في الأدب العرفاني من تصوير لسوق الجنة وأرض الخيال السماوية ، ومايتوارد على صاحب الخلوة من أنوار تتجسد في حضرة الخيال .

ومما يلحق بهذه الأنواع تلك الرسائل الأدبية التي دارت على تصوير العوالم غير المنظورة ، مما يوصف بأنه نتاج ترسم الكاتب فيه المعراج النبوي ، وبعض الرسائل التعليمية الموضوعة في نسق مجازي يستمد قيمته الرمزية من التشكيل العرفاني للخيال .

ولعلنا نصادف في الآداب الغربية شيئا من هذا الاتساق بين النتاج الأدبي وبعض النظريات المحددة في الخيال ، وهو اتساق بدا الإبداع الفني من خلاله انعكاساً للنظرية كما هو الحال في الأدب العرفاني في العصر الوسيط .

ومن الشعراء الغربيين الذين حققوا هذه الوحدة بين النظرية والابداع ، وليم بليك W. Blake إذ تبدو أشعاره في جملتها تعبيرا عن تصور للخيال بوصفه

قدرة على تأسيس رؤية صوفية للوجود ، ومنهم صمويل تيلوركولريدج S. T. Coleridge ووليم بتلر ييتس W. yeats ، أما كوليردج فتعد قصائده تعبيرا فنيا عن نظرية فى الخيال الثانوى تبناها وذهب فيها إلى قدرة الخيال الإبداعى على المعرفة الحدسية ، وتأسيس رؤى شعرية تدمج وتحل عالم الإلف ، وتعيد إبداع العالم واحتواء الحياة ، وأما ييتس فنى شعره روح خيالى متوقد أشرب حكمة الشرق وعرفانية مذاهبه الروحية .

وليس من قبيل المبالغة أن لكل عصر من العصور الأدبية نظرة محددة المعالم فى الخيال ، وجدت تحققها الغنى فيما أنجز الأدباء ، وعلى هذا النحو يفضى السياق إلى أن الأدب العرفانى ليس بدعاً فى المطابقة بين نظرية محددة فى الخيال وبين الإبداع ، وليس الأمر خاصاً بالعصور والمذاهب فلكل شاعر وكاتب عالمه الخيالى المتميز .

ولابن عربى عالم خيالى متميز عبر عنه فيما نعته بأرض الحقيقة وبما يسمى أرض الخيال السماوية ، ويبدو أن أرض الحقيقة ، تلك التى أفاض ابن عربى فى وصفها ، صياغة فنية عبر بها عن مذهبه فى «الخيال المنفصل» من حيث هو حضرة ذاتية قبلية ، تعبيرا يلائم بين النظرية وبين الإبداع الأدبى .

قال ابن عربى فى الباب الثامن من الجزء الأول من الفتوحات يصف هذه الأرض : « ... وفيها من البساتين والجنات والحيوان والمعادن مالا يعلم قدر ذلك إلا الله تعالى ، وكل ما فيها من هذا كله حى ناطق كحياة كل حى ناطق ، ماهو مثل الأشياء فى الدنيا ، وهى باقية لا تفنى ولا تتبدل ولا يموت عالمها ... وإذا دخلها العارفون إنما يدخلونها بأرواحهم لا بأجسامهم ، فيتركون هيا كلهم فى هذه الأرض الدنيا ويتجردون .

وفى تلك الأرض صورة عجيبة النشىء بديعة الخلق ، قائمون على أفواه السكك المشرفة على هذا العالم الذى نحن فيه ... فإذا أراد واحد منا الدخول لتلك الأرض من العارفين من أى نوع ، وتجرد عن هيكله ، وجد تلك الصور على أفواه السكك قائمين موكلين بها قد نصبهم الله سبحانه لذلك الشغل ، فيبادر واحد منهم إلى هذا الداخل فيخلع عليه حلة على قدر مقامة ويأخذ بيده ويجول به

فى تلك الأرض ، وتبوأ منها حيث يشاء .

ولهم لغات مختلفة ، وتعطى هذه الأرض بالخاصية لكل من دخلها الفهم بجميع ما فيها من الألسنة فإذا قضى منها وطره وأراد الرجوع إلى موضعه ، مشى معه رفيقه إلى أن يوصله إلى الموضع الذى دخل منه ، يودعه ويخلع عنه تلك الحلة التى كساه ، وينصرف عنه وقد حصل علوماً جمة ودلائل ، وزاد فى علمه بالله مالم يكن عنده » .(١٤١)

ويمضى ابن عربى مصورا خصائص هذه الأرض وتربتها وثمرها ونساءها وبحارها ومراكبها ومدائنها وملوكها فيقول : قال لى بعض العارفين لما دخلت هذه الأرض رأيت فيها أرضاً كلها مسك عطر لوشمه أحد منا فى هذه الدنيا لهلك لقوة رائحته ، تمتد ماشاء الله أن تمتد .

ودخلت فيها أرضاً من الذهب الأحمر اللين ، فيها أشجار كلها ذهب وثمرها ذهب ، وتختلف فى الطعم ، وفى الثمرة من النقش البديع والزينة الحسنة مالا تتوهمه نفس ، ... ورأيت من كبر ثمرها بحيث لوجعلت الثمرة بين السماء والأرض ، لحجبت أهل الأرض عن رؤية السماء ولو جعلت على الأرض لفضلت عليها أضعافاً ، وإذا قبض عليها الذى يريد أكلها بهذه اليد المعهودة فى القدر عمها بقبضته ... وهذا مما تحيله العقول هنا فى نظرها ، ولما شاهدها ذو النون المصرى نطق بما حكى عنه من إيراد الكبير على الصغير ، من غير أن يصغر الكبير أو يكبر الصغير .

ويصور ابن عربى أرض الفضة وأرض الكافور الأبيض وأرض الزعفران ، أما أرض الفضة فشجرها وثمرها وأنهارها وبحارها وخلقها من جنسها ، وأما أرض الكافور الأبيض فنى أماكن منها ما هو أشد حرارة من النار ، يخوضها الإنسان ولاتحرقه ، ومنها أماكن معتدلة وأماكن باردة ، وقد وصف ابن عربى أرض الزعفران ، وذكر أنه مارأى أبسط من نفوس أهلها ، ولا أكثر بشاشة منهم بالوارد عليهم ... ومن عجائب مطعوماتها أن الثمرة إذا قطعت منها قطعة ، نبتت فى زمان قطعك إياها ، فزمان قطفك إياها يتكون

مثلها ، فلا يظهر فيها نقص أصلا .

وقد صور ابن عربي من بين ماصور بحار أرض الحقيقة ، وهي تجرى فلا يمتزج بعضها ببعض ، فتعاين منتهى بحر الذهب تصطفق أمواجه ويباشره بالمجاورة بحر الحديد ، فلا يدخل من الواحد فى الآخر شيء .

وأما خلقها فينبتون فيها كسائر النباتات من غير تناسل ، ولا ينعقد من مائهم فى نكاحهم ولد ، وقد ذكر ابن عربي أنه رأى فيها معادن وأحجاراً من اللآلىء ينفذها البصر لصفائها .

وقد تكلم ابن عربي عن كعبة هذه الأرض ، وهي أكبر من البيت الذى بمكة ، تكلم الطائفين إذا طافوا بها وتحييهم وتفيدهم علوما لم تكن عندهم ، ووصف سفن هذه الأرض فقال : ورأيت فيها بحراً من تراب يجرى مثلما يجرى الماء ، ورأيت حجارة صغارا وكباراً ، يجرى بعضها إلى بعض كما يجرى الحديد إلى المغناطيس ، فتتألف هذه الحجارة ولا ينفصل بعضها عن بعض بطبعها ... فتضم فينشأ منها صورة سفينة ، ورأيت منها مركبا صغيرا وشينيين فإذا التأمت السفينة من تلك الحجارة رموابها فى بحر التراب ، وركبوا فيها وسافروا احيث يشتهون من البلاد ، ... ولهم فى جناحي السفينة مما يلى مؤخرها أسطوانتان عظيمتان تعلو المركب أكثر من القامة .

ويمضى ابن عربي فيصور بخياله الجامح مدائن أرض الحقيقة ، ولهذه المدائن أبواب على عقودها أحجار من الياقوت ، يزيد كل حجر منها على الخمسمائة ذراع ، وعلو الباب فى الهواء عظيم وقد علقت عليه الأسلحة والعدد .

ومدائن أرض الحقيقة ثلاث عشرة ، وهى على سطح واحد وبنيانها عجب ، وذلك أنهم بنوا مدينة صغيرة لها أسوار عظيمة ، يسير الراكب فيها إذا أراد أن يدور بها مسيرة ثلاثة أعوام ، فلما أقاموها جعلوها خزانة لمنافعهم مصالحهم وعددهم ، وأقاموا على بعد من جوانبها أبراجاً تعلو على أبراج المدينة بما دار بها ، ومدوا البناء بالحجارة حتى صار للمدينة كالسقف للبيت

وجعلوا ذلك السقف أرضا بنوا عليه مدينة أعظم من التى بنوا أولاً ،

وعمروها واتخذوها مسكناً فضاقت عنهم ، فبنوا عليها مدينة أخرى أكبر منها ، ومازال يكثر عمارها ، وهم يصعدون بالبنيان طبقة فوق طبقة حتى بلغت ثلاث عشرة مدينة .

ويستطرد ابن عربي فيصف ملوك تلك المدائن وجباتها وخزنتها وصعاليكها وصيارفها وحركة الحياة فيها ، وذلك أنه ذكر من التقى بهم من ملوكها ، ومنهم «التالى» وهو التابع بمنزلة القيل فى حمير ، و «ذو العرف» و «السابح» وهو ملك بحر من بحار تلك الأرض ، ويجاوره ملك آخر يدعى «السابق» ، ومنهم ملك يدعى «القائم يأمر الله» ، و «الرادع» .

وذكر ابن عربي أنه حضر فى ديوانهم وذلك إذ يقول : فما رأيت أن الملك منهم هو الذى يقوم برزق رعيته ، ورأيتهم إذا استوى الطعام وقف خلق لا يحصى عددهم كثرة يسمونهم «الجباة» وهم رسل أهل كل بيت فيعطيه الأمين من المطبخ على قدر عائلته ، ويرفع ما فضل من ذلك إلى خزانة ، فإذا فرغ منهم القاسم دخل الخزانة وأخذ ما فضل وخرج به إلى الصعاليك الذين على باب دار الملك .

ولكل ملك شخص حسن الهيئة ، هو على الخزانة يدعونه الخازن بيده جميع ما يملكه ذلك الملك ، ومن شرعهم أنه إذا ولاه ليس له عزله .

وذكر ابن عربي عن صيارفة أرض الحقيقة أنه لا ينتقد لهم سكتهم إلا واحد فى المدينة كلها ، وفيما تحت يد ذلك الملك من المدن .

وقد ختم ابن عربي عرضه وتصويره الحافل بالحركة والحياة ، بتعليق هام وذلك إذ يقول : ... وكل ما أحاله العقل بدليله عندنا ، وجدناه فى هذه الأرض ممكنا قد وقع ، فعلمنا أن العقول قاصرة ، وأن الله قادر على جمع الضدين ووجود الجسم فى مكانين ، وقيام العرض بنفسه وانتقاله ، وقيام المعنى بالمعنى ، ... وكل جسد يتشكل فيه الروحانى ، وكل صورة يرى الإنسان فيها نفسه فى النوم فمن أجساد هذه الأرض ، لها من هذه الأرض موقع مخصوص .

ولهم رقائق ممتدة إلى جميع العالم ، وعلى كل رقيقة أمين فإذا عاين ذلك الأمين روحا من الأرواح قد استعد لصورة من هذه الصور التى بيده كساه إياها

كصورة دحية لجبريل . وسبب ذلك أن هذه الأرض مدها الحق تعالى فى البرزخ وعين منها موضعاً لهذه الأجساد التى تلبسها الروحانيات ، وتنتقل إليها النفوس عند النوم وبعد الموت ، فنحن من بعض عالمها ، ومن هذه الأرض طرف يدخل فى الجنة يسمى «السوق» ، ... وليس بعد هذا البيان بيان .(١٤٢)

ويؤذن وصف ابن عربى هذه الأرض السماوية بتصور عرفانى يتمثل فى أنها تربة الصور ومحتد الخيال . ومن اللافت عنده قوله فى وصفها إن مارده النظر وأحاله العقل ، ممكن واقع فيها ، وهذه عنده إحدى خواص المنطق الخيالى بما يتيحه من صور مختلفة تماماً عن الإدراك الحسي وعن التصور والفهم ، مما يجعلنا نعيد تركيب الأشياء على نحو نتضام فيه الأضداد وتتداخل المتقابلات .

إن من خصائص هذه الأرض أن لها لغة مشتركة ، وأن من دخلها بشرط التجرد فهم ما فيها وأدرك ما يلقى إليه دونما تقيد بلغة أو ارتباط بلسان ، وهذا يعنى أن للخيال لغة كلية واحدة تشبه لغة الموسيقى فى عالميتها ، وتعبر عن نفسها على نحو رمزى ، وأن من دخل هذه الأرض العجيبة بشرط التجرد العرفانى ، عبر من الصورة إلى الدلالة ، وأشرف على وادى المعنى .

وعند ابن عربى تجسيم حى لصور أرض الحقيقة ، فقد تشخصت هذه الصور وقامت فى تلك الأرض أعيانا موكلة بمن يدخل عالم الخيال تقوده وتصرفه وتلقى إليه وتخلع عليه ، بحيث إذا امتدت رقيقة من صورة منها ، أكسبت النفس العلم بها وبما تنطوى عليه من علوم وأسرار . إن أرض الخيال السماوية على هذا النحو تصوير فنى لمذهب ابن عربى العرفانى فيما نعته بالخيال المنفصل ، وهو تصوير يؤذن كما سلف القول بأن لهذا الخيال المنفصل بنية قبلية تامة ، وما على الإنسان إلا أن يستنزل الصور من هذه الأرض ، أو يرقى إليها ليعاين ما تنطوى عليه من العلوم والأسرار والدلالات والمعانى .

ويذكرنا قول ابن عربى إن العارفين يدخلون هذه الأرض بأرواحهم ، متجردين تاركين هياكلهم فى هذه الأرض الدنيا ، بكلام لأفلوطين ساقه مساق الرمز فى حديثه عن النفس الكلية وكيفية الاتصال بها ، وذلك فى الميمر الأول

من أثولوجيا ، وهو الذى نقله إلى العربية ابن ناعمة الحمصى ونسبه من قبيل الخطأ لأرسطو . وفى هذا السياق يقول أفلوطين : «إنى ربما خلوت بنفسى وخلعت بدنى جانبا وصرت كأنى جوهر مجرد بلا بدن فأكون داخلاً فى ذاتى راجعا إليها خارجاً من سائر الأشياء فأرى فى ذاتى ومن الحسن والبهاء والضياء ما أبقى له متعجبا بهتا فأعلم أنى جزء من أجزاء العالم الشريف الفاضل الإلهى ذو حياة فعالة .

فلما أيقنت بذلك ترقيت بذاتى من ذلك العالم إلى العالم الإلهى ، فصرت كأنى موضوع فيها متعلق بها ، فأكون فوق العالم العقلى كله ، ... فأرى هناك من النور والبهاء مالا تقدر الألسن على صفته ولاتعيه الأسماع . فإذا استغرقنى ذلك النور والبهاء ولم أقو على احتماله هبطت من العقل إلى الفكر والروية ، ... فأبقى متعجبا أنى كيف انحدرت من ذلك الموضع الشامخ الإلهى وصرت فى موضع الفكرة بعد أن قويت نفسى على تخليف بدنها » .(١٤٣)

وقد سقنا هذا النص لأفلوطين للتعرف على خاصية جوهرية تميز النزعات المشوبة بالحدس والطابع العرفانى عن غيرها من المذاهب العقلية الخالصة ، إذ تتخذ هذه النزعات من الوجدان قرون استشعار . وتتمثل النواة التى تنتظم بنية هذه النزعات فى اتخاذ التجربة الذاتية الحية مادة للتأمل والتنظير ، مما يحقق الوحدة الدينامية بين التجربة وبين النظرية .

وليس المقصود بترك الهياكل والتجرد من الجسم من حيث هو شرط للاتحاد بالنفس الكلية وولوج أرض الحقيقة ، التعبير عن دلالة مطابقة للصياغة ، إذ لا يتأتى لإنسان أن يخرج عن هيكله الممتد ، وإنما الغاية التعبير بضرب من التوسع المجازى ، فالتجرد والتخلى والانسلاخ من ابدن ، ألفاظ تفضى إلى دلالة أخرى تنسجم مع البنية الوجدانية لهذه المذاهب . إنها إحالة على ما يعنيه أفلوطين والأشراقيون والعرفاء من اتباع أساليب من الرياضة الروحية تنتهى بصاحبها بعد قطع مدارج السلوك إلى تهيؤ وجدانى يقطع الشواغل الصارفة ويجاوز العلائق المانعة ، حتى إذا ما استعد المحل ، وقع الترقى والتوقل فى مدارج المعرفة التى لا برهان عليها سوى نفسها ، إنها معرفة عاطفية اساسها المنازلة

والاحتضان ، وهى تختلف عن المعرفة المبرهنة بطرائق العقل ووسائل المنطق .

ويحيل وصف ابن عربى أرض الحقيقة على فهمه للتخيل بوصفه لا يعمك إلا فى المحسات التى يشكلها بالتركيب والإدماج وإيقاع الائتلاف بين المتضادات بإيلاج بعضها فى بعض ، وأرض الحقيقة من هذه الوجهة تعبير فنى عن قوله إن الخيال ليس له قوة تخرجه عن درجة المحسوسات ، لأنه ما تولد ولا ظهر عينه إلا من الحسى ، ومما له عين فى الوجود ، وقد يصور صورة ما لها بالمجموع عين ولكن أجزاءها محسوسة . لقد وجدت هذه النظرية العرفانية فى الصور تحققها الفنى فيما سقنا من نماذج تشخص أرض الحقيقة ، فالصور الكائنة فى هذا العالم الخيالى المنفصل تتميز بأن لها وجودا عينيا بضرب من الشفافية واللطافة يمكنها من التجسد ، والصور على هذا النحو ذات كيانات محسوسة ، وهذه هى مفارقة المتخيل المحسوس ، وإنما قلنا مفارقة لأن مجرد التخيل يرفع الإدراك الحسى كما أن المحس شيء والمتخيل شيء آخر .

وفى أرض الخيال السماوية صور يقسمها التصنيف بحيث تئول كل طائفة منها إلى أشكال تخيلية منها بصرى ومنها شمي ومنها ذوقى ، وقد تتحول العناصر والطبائع فى هذه الأرض بعضها إلى بعض فى شكل صور خيالية يحيلها العيان كما يحيلها التصور ، ومن هذا القبيل ما وصفه ابن عربى من نباتات ذات طبيعة معدنية براقة ، ومن موائع جامدة وجوامد مائعة ، وبنيهة من الأحجار يطوف بها الطائفون فتكلمهم وتحييهم وتفيدهم أسرارا وعلوماً ، وواضح أن عناصر الصورة الخيالية مدركة ، وأن كل عنصر منها محس فى سياقه الواقعى الحقيقى ، إلا أن الصورة فى كليتها وبنيتها التى تنتظم هذه العناصر غير واقعية وغير حقيقية ، يدل على ذلك ما صوره ابن عربى من نبات وأبنية وهيئات ، كالأشجار الفضية والتفاح الذهبي والنار الباردة ، وبحار الحديد ، والسفن التى تشق عباب التراب .

وليس من قبيل المبالغة أن ابن عربى قد اتبع فى بناء الصور الخيالية بواسطة التضايف الذى يتيح للخيال مجالا مرنا تتحول فيه المتقابلات بحيث يموج بعضها فى البعض ، التصور الفزيائى القديم للأوستو يخيون والعناصر الأربعة من ماء

وهواء ونار وتراب إلا أن هذه العناصر يدخلها التخيل فى سياق الإدماج .

إن الصور التى جسدها ابن عربى فى هذه الأرض ، لتوحى بأنه تأثر بمشاهدات حسية هيأها تجواله وأسفاره وكثرة تنقله بين العواصم والبلدان ، ومن بين هذه المشاهدات تلك الطرز من الأبنية القوطية التى كانت شائعة فى الأندلس ، والتى تبنى بالأحجار وتزين أبوابها بالعقود والزخارف المتنوعة الوحدات. وقد تأثر فى تصويره سفن هذه الأرض السماوية بمشاهداته فى رحلاته وبمعرفة طبيعة الثغور والمراسى والموانى وحركة الملاحة بين العواصم ، وعمد إلى هذه المشاهدات فركبها على نحو ما تتركب الصور فى الخيال ، بحيث تتآلف الأضداد لتبرز مقولته العرفانية المتمثلة فى أن اللا معقول عندنا هو عين العقل فى تلكم النشأة الخيالية.

وقد وصف ابن عربى فى رسالة الأنوار الكشوف الخيالية والرؤى المثالية التى تتجلى لصاحب الخلوة بعد الاشتغال بالرياضة الروحية والذكر ، وذلك أنه ينتقل من الكشف الحسى إلى الكشف الخيالى ، فتتنزل عليه المعانى وتتلبس بالصورة المحسوسة ويكشف له عن المعانى المجردة عن المادة ، تلك التى ينفتق رتقها بواسطة الخيال فتتحرر من الجزئى والعابر المتغير وإن كنا نستند إليه فى التخيل ، وينفتح لنا مشهد المعانى والصور مجسدة ضاربة بجذورها فى الديمومة.(١٤٤)

ومن قبيل التعبير الأدبى عن النظرية العرفانية فى الخيال ، تلك النماذج القصصية التى تندرج تحت أدب المعراج ، وهى نماذج رمزية تنتمى لإبداع خيالى تستحوذ عليه صور التجاوز والتحليق ، وهى صور تنطوى رمزياً على دلالات عرفانية خاصة بالسلوك والأحوال والمقامات والوقوف على أسرار الربوبية وترق الهمة إلى إيقاع الحقائق ، والمشاهدة المثالية للأنبياء والحكماء المتألهين .

وقد وصف ابن عربى إسراءه ومعراجه فى رسالة له ضمن مجموع رسائله تعرف برسالة الإسراء ، كما قص الجيلى خبر إسرائه ومعراجه فى كتابه «الإنسان الكامل».

وغالبا ما تبدأ الرحلة السماوية التى يهيىء أسبابها خيال مشبوب ، بالخروج

بحثا عن الحقيقة ، ولا تخلو رحلة منها من شخصية «المرشد الروحى» ، واسمه عند ابن عربى «عصام» وعند الجيلى «غريب الشرق الملثم» .

وقد تحدث ابن عربى بلسان راويته فذكر أن مبتدأ إسرائه كان من البحر المسجور إلى السماوات السبع ، وفى هذا البحر تجرى سفينة العالم البسيط ، وهى صورة تخيلية تحيل على رمز يستقطب أحوالاً ومنازلات . ووصف ابن عربى سفينته تلك من خلال استعارات متلاحقة ، وهى فى نهاية الأمر صورة من صور الخيال اشتق عناصرها ومكوناتها من المحسوس ، وفى وصفها يقول : ثم ارتقيت مع الرسول على أوضح سبيل ، فأشرفت على البحر المسجور ، .... ورأيت فى لجة ذلك البحر المحيط ، سفينة العالم البسيط ، فنظرت فى تحصيلها ، فقيل لى حتى تقف على جملتها وتفصيلها .

هذه سفينة العارفين ، وعليها معارج للوارثين ، فرأيت سفينة ذاتها روحانية وعددها سماوية . ويمضى ابن عربى بمشاهداته الحسية وخبرته ومعرفته بحياة الثغور وما تتركب منه السفن من أرحل وسكان ومجاذف وطوارم وحبال ، ويصف سفينة إسرائه بإيراد المعنى فى الصورة وتجسيده الخيالى فى الأشكال فيقول : أرحلها القدمان ، وسكانها سكون الجنان ، شراعها الشريعة ، صابورها الطبيعة ، حبالها الأسباب ، طوارمها مجاذف اللباب ، مقدمها العناية فى الأزل ، موءخرها تقديس الهمة فى الأبد عن طوارق العلل ، ريحها الأذكار ، موجها الأحوال ، دعاؤها الأعمال ، فهى تجرى فى بحر المجاهدة إلى أن ألقتها أرواح العناية بساحل المشاهدة .

ويعرج السالك إلى السموات ويلتى فى كل سماء نبيا ، وهو عروج ولقاء خيالى دلالته الرمز على إمكان الاتحاد بأرواح المصطفين من الرسل والأنبياء . يقول ابن عربى مصورا لقاء آدم فى سماء الوزارة :

رأيت سر روحانية آدم ، .... فعانقنى حبيبا وسألته عن شأنه فقال مجيبا : خرجت يا بنى من بلاد المغرب ، أريد مدينة يثرب ، فلما وصلتها ، وانقضت الأسباب التى أملتها ، قلت لبعض رفقائى : هل فى بلدكم مطرف يصمد إليه ، أو مدرس يقعد بين يديه ؟ فقال لى : هناك مدرس شديد البحث والنظر ،

صحيح النقل والخبر ، يكنى بأبي البشر ، يدرس بمسجد القمر . فهبطت كمنتشط من عقال ، أو شارد خيفة أعباء ثقال.... ورأيت شيخاً وضيء البهجة ، فصيح اللهجة ، فلما أكرم نزلى ، وقال لأصحابه هذا من أهلى ، رموا إلى) بأبصارهم ، واتخذونى من جملة أنصارهم .... ثم قال لى من أين ؟ فقلت له من مجمع البحرين ومعدن القبضتين ، قال لى فإنك منى ، فقلت له إياك أعنى .(١٤٥)

أما الجيلى فقد قصى خبر غريب من غرباء الشرق ، ملثم متوج بالجمال موءتزر بالجلال ، وأدار حوارا بينه وبين ذلك الغريب . ويسأله الكاتب أن يرفع الحجاب ويصرح بالخطاب ، مقسما عليه بمن أدهش فى حيطته ، وأنعش فى مطيته ، وانحاز فى نقطته. ويمضى الحوار والغريب الشرقى يرد بإشارات وتلويحات ورموز.

قال الجيلى : فلما سمعت مقالته ، وشربت فضالته قلت له أخبرنى بأعاجيبك التى وقفت عليها فى تراكيبك ، فقال : إنى لما صعدت جبل الطور ، وشربت البحر المسجور ، وقرأت الكتاب المسطور ، فإذا هو رمز تركبت عليه القوانين ، فما هو لنفسه بل هو لك وإذ يستزيد الجيلى الغريب يقول له : سمعت وأنا فى القبة الزرقاء ، بعالم يخبر عن وصف عنقاء ، فرغبت إليه ، ومثلت بين يديه ، ثم قلت له : صرح لى خبرك وصحح أثرك فقال :

إن المعجب الحقيق ، والطائر الحمليق ، الذى له ستمائة جناح ، وألف شوالة صحاح.... مكتوب على أجنحته أسماء مستحسنة ، صورة الباء فى رأسه ، والألف فى صدره ، والجيم فى جبينه ، والحاء فى نحره ، وباقى الحروف ، بين عينيه صفوف ، وعلامته فى يده الخاتم ، وفى مخلبه الأمر الخاتم.... فقلت له : يا سيدى أين محل هذا الطير؟ فقال : بمعدن الوسع ومكان الخير. فلما عرفت العبارة وفهمت الأشارة.، أخذت أقطع فى جو الفلك ، وأنا أدور على هذا الأمر العجيب ، المسمى بعنقاء مغرب .

ويمضى الجيلى فى عرض هذه الصور الخيالية ويذكر أنه فى بحثه عن العنقاء ، غرق فى بحيرة ، وأن الحوت التقمه ، ثم نبذه الموج بالعراء ، ومكث

مدة لا يشعر فيها بشيء. وواضح أن الجيلى متأثر بقصة يونس النبى . وعرف الجيلى بعد أن تحرر من قيود الأينية أنه هو نفسه الطائر الحمليق الذى كان يبحث عنه .

ويقابل الجيلى ما ينعته بالروح الإلهى الاعظم ، وإذ يسأله عن أصله وصفته ونسبه يجيبه بقوله : أنا الولد الذى أبوه ابنه ، والخمر الذى كرمه دنه ... اجتمعت بالأم التى ولدتنى ، وخطبتها لأنكحها فأنكحتنى ، فلما صرت فى مظاهر الأصول ، عقدت صورة المحصول ، فانثنيت فى نفسى ، أدور فى حسى ، وقد حملت أمانات الهيولى ، وأحكمت الحضرة الموصوفة بالأولى . ويختم الجيلى معراجه فيقول على لسان راويته : فمازلت أشرب مما سقانى الروح الأسمى ، إلى أن طلع شمس الاقتدار ، وأسفر فجر الاسم كالنهار .(١٤٦)

إن فى معراج الجيلى رموزا جزئية ركبها الخيال العرفانى فى صور وأشكال ، منها الغريب الشرقى الملثم الذى يجسد رمزيا العارف المغترب عن الأكوان ، المنتسب إلى الشرق بوصفه إشارة إلى الشمس الأبدية الطلوع ، والعالم الدائم معدن الأسرار والمعارف ، وتشخص صورة اللثام علوما عرفانية مستورة .

وقد جرى الجيلى على سنن العرفاء فى فهم التخيل وتحليل وظيفته فى إخراج المجرد مخرج المحسوس ، وإيلاج المعانى فى قوالب الصور ، ومن ذلك جبل الطور فإنه يشاكل من هذه الوجهة النفس ، وتماثل الصورة الخيالية للبحر المسجور الذى شرب منه ، العلم الإلهى الذى تحيا به النفوس والقلوب ، وتوازى الصورة العينية المتخيلة للكتاب المسطور ، الوجود المطلق بتفاريعه وأقسامه . ويلح الجيلى كما يلح ابن عربى وغيره من الحكماء الناشدين حياة القداسة على صورة خيالية مادية أساسها التحليق والارتفاع إلى الأعالى بحرية غير محدودة ، وتتمثل هذه الصورة فى عنقاء مغرب ، هذا الطائر الذى اصطفت الحروف فوق جسمه ، ما هو إلا الرمز على قابلية الإنسان لتقبل المعرفة والعلم بالأسماء ، ونود أن نختم هذا المبحث بنماذج مختارة من رسالة للسهروردى الحلبى عنوانها أوزبر جبرئيل أو أصوات أجنحة جبرئيل ، وقد ترجمها وقدم لها وعلق عليها كوربان وكراوس فى المجلة الآسيوية .

وهى قصة تعليمية مرموزة تشبه أن تكون قصاً لرؤيا تخيلية تحوم فى جو من الرموز العرفانية التى تتمزج فيها الثقافة الإسلامية بروافد من الأفلاطونية المحدثة ، وأمشاج من الأدب الأبستاقى القديم . والحق أن هذه الرسالة القصصية ساقها السهروردى متأثرا بالمذهب الإشراقى ، ومن الحق أيضاً أنها كتبت بطريقة رمزية ، وأن رموزها تنحل بدياً إلى صور تخيلية موحدة بين المعانى والمحسوسات .

يقول السهروردى وقد أسند لنفسه دور الراوية :

فى يوم ما انطلقت من حجرة النساء وتخلصت من بعض قيود ولفائف الأطفال ، كان ذلك فى ليلة انجاب فيها الغسق الشبهى الشكل مستطيرا عن قبة الفلك اللازوردى وتبدت الظلمة التى هى أخت العدم على أطراف العالم السفلى .

وبعد أن أمسيت فى غاية القنوط من هجمات النوم ، أخذت شمعاً فى يدى متضجراً ، وقصدت إلى رجال قصر أمى ، وطوفت فى ذلك الليل حتى مطلع الفجر ، وعندئذ سنح لى هوس دخول دهليز أبى ، وقد كان لذلك الدهليز بابان ، أحدهما إلى المدينة والآخر إلى الصحراء والبساتين.

وقمت فأغلقت الباب الذى يؤدى إلى المدينة إغلاقاً محكماً ، وبعد رتجه قصدت إلى الفتق الذى يؤدى إلى الصحراء ، وعندما رفعت الترس نظرت وإذا شيوخ حسان السيماء قد اصطفوا هناك صفاصفاً ، وقد أعجبتنى هيئتهم وجلالتهم وهيبتهم وعظمتهم وسناهم ، وظهرت فى حيرة عظيمة من جمالهم وروعتهم وشمائلهم حتى انقطعت عن مكنة نطقى.

وفى وجل عظيم وفى غاية من الارتجاف قدمت رجلاً وأخرت أخرى ، وعندئذ قلت لنفسى شجاعة لنكن مستعدين لخدمتهم ، فسرت رويدا رويدا إلى الأمام ، قاصدا للسلام على الشيخ الذى وقف فى طرف الصف ، غير أنه بسبب غاية حسن خلقه سبقنى بالسلام ، وتبسم فى وجهى تبسماً لطيفاً حتى تجلى شكل نواجذه أمام حدقتى..... فسألته من أين أقبل هوءلاء السادة يشرفوننى إن جاز لى السوءال؟ فأجابنى الشيخ الذى على طرف الصف فقال : إننا جماعة متجردون وصلنا إليك من حيث أين لا أين.(١٤٧)

وإذ قد صاغ السهروردى رسالته تلك فى سياق من الصور الخيالية المتتابعة ، فإنه لم يقصد مدلولاتها الحسية ، وإنما رغب فى أن تكون هذه الصورة التى يركبها الخيال من المحسوس مشكاة تتراءى منها رموز وضعت لتدل على حالة معرفية خاصة بطبيعة التجربة الروحية والمذهب الإشراقى .

وقد انطلق الشارح المجهول فيما قيد على هذه الرسالة من المفهوم السابق ، وحاول أن يحلل هذه الرؤيا تعد بمثابة حلم من أحلام اليقظة ، موجها فى تحليله بعناصر المذهب الإشراقى ، وعلى هذا النحو نجده يذكر أن الانطلاق من حجرة النساء رمز على تخلصه من أكدار عالم الأجسام ، مع ملاحظة أنه نسب الأنوثة إلى هذا العالم لأنه محل الإحساسات والشهوات واللذات الطبيعية . أما الأطفال اللفائف قصور تعبر عن الحواس الظاهرة التى تخلص منها ، وتبدو الشمعة تعبيرا رمزيا عن العقل الذى يرشد النوع الإنسانى بفضل ما ينبعث منه ويصدر عنه من أنوار .

ويبدو طلوع الفجر رمزا على الإرادة الغيبية وظهور أنوار عالم إلهى ، ويعبر دخول الدهليز عن تفكر النفس فى أسرارها ، أما البابان فتصوير لعالم النفسانيات وعالم الجسمانيات . إن صورة الشيوخ العشرة والشيخ الواقف فى طرف الصف ، صورة حسية تجسد أفكارا أفلاطونية محدثة تتمثل فى العقول العشرة التى تسمو على دنس الهيولى . وهذه الصورة بديل أفلاطونى عن الملائكة من حيث هم وسائط بين الواجب والممكن ، كما أن صورة الشيخ الذى وقف فى الطرف ، تجسيد خيالى للعقل الفعال واهب الصور للمواد ، وهو المسمى بلغة الشرع روح القدس وجبرئيل .

وقد مضى السهروردى يعرض الحوار الذى دار بينه وبين الشيخ الذى رمز به للعقل الفعال ، وإذ يسأله عن الركوة ذات الأحد عشر ثنيا يجيبه بأنها عقول وأفلاك ، وإذا يسأله عن جناحى جبريل يجيبه بأن الأيمن نور محض والأيسر تمتد عليه بقعة سوداء . ويخرج السهروردى بهذه الصور مخرج الرمز ، ويمثل للمجرد بالمحسوس ، فالنور والظلمة فى الجناحين تصوير يجسد الوجود والعدم والوجوب والإمكان .

ويختم السهروردى رؤياه بقوله : ثم عندما ارتفع على قصر أبى فجر النهار ، أغلق الباب الخارجى ، وفتح باب المدينه وذهب التجار إلى أشغالهم ، وتغيبت عنى جماعة هؤلاء الشيوخ. ولعله يرمز بهذه الخاتمة إلى اختفاء حالة التأمل واشتغاله بالمدركات المحسوسة.(١٤٨)

إن وقوف السهروردى على الأعراف بين لطافة المجرد وكثافة المحسوس ، يمثل الوساطة بين المتقابلين بوصفها شرطا للتخيل الذى نظفر بنشاطه فيما تجسد من مفاهيم وتصورات بإيلاجها فى المدركات المحسوسة . ولايخفى أن الصور الخيالية فى رسالة السهروردى موجهه بفكر إشراقى محدد . إنها صور يمكن تقسيمها إلى لوحات متتابعة يضم كل مجموعة منها نسق واحد .

ومن بين الصور التى ينتظمها نسيج معين ، تلك التى تدور على حجرة النساء ، وقصر الأم وأقمطة الأطفال . وتطرح هذه الصور الخيالية من الوجهتين السيميولوجية والسيما نطيقية مستويات من الدلالة . فالمرأة كثيرا ما بدت معادلاً رمزيا لطبيعة إلهية مبدعة ، وارتبطت فى الثقافات الممعنة فى القدم بالأرض ، فكلاهما حرث ، وكلاهما مصدر خصوبة وعطاء. أما فى الأديان السامية الكتابية فهى تصوير رمزى للغواية والإغراء بمخالفة الأمر الإلهى مما أفضى إلى السقوط والطرد من جنة عدن ، إنها وعاء البذرة التى تنطوى بضرب من الكمون على مبدأ النمو والحياة ، وهى لدى المسيحيين وعاء الكلمة والحكمة والتقوى ، ولدى العرفاء رمز على تمام الانفعال . إن المرأة هى الأم والطفل ثمرتها ونتاج رحمها المعتم . وبديهى أن هذه الدلالات لاتنسجم مع الصور التى ساقها السهروردى فى رسالته ، إذا التخيل هنا يتفتح على دلالات أخرى تتمثل فى «الحسى» وما ينطوى عليه من عرامة وبهيمية ولذة .

يقول الشارح فيما سبق أن اقتبسنا ، إنه نسب الأنوثة إلى عالم الأجسام لكونه محل الإحساسات والشهوات واللذائذ الطبيعية ، ومن ثم يبدو الانطلاق من حجرة النساء وقصر الأم صورة راموزها الانسلاخ من الجسمانى ، والانعتاق من الحسى ، والتحرر من الشهوانى نشداناً للحكمة ، وعروجا إلى اللطائف الروحية بعد تمزيق اللفائف وتجاوز الطفولة وبلوغ الرشد المعرفى ، وكأن هذه

الصور تؤذن بنوع من الكف القصدى للإحساس والحواس ، تفتيحاً لآفاق المعرفة الوجدانية وانتهاء للمثل المعلقة المستنيرة .

على هذا النحو أحدث الإشراقيون والعرفاء قطيعة بين الروحى والمادى ، بين المحسوس فى صيرورته وتغيره ، والمعقول فى ديمومته وثباته ، إذا لابد من نبذ أحدهما لمشارفة الآخر . إن الجسم بوصفه جماع الإحساسات ، ينبغى تجاوزه لبلوغ عالم الأنوار المطهرة عن ملابسة المادة . ولكن كيف يتأتى هذا التجاوز والجسم ضرورة لامحيص عنها ؟

إن هذا التجاوز الذى عبرت عنه الاتجاهات العرفانية بالترك والتخلى وخلع البدن ، يفسر مجازيا بعدم الاستهلاك فى الحواس أو الاستغراق فى المحسات ، باعتباره أمراً ضروريا فى بداية التجربة الروحية ، وذلك أن العارف إذا توقل فى معراج المعرفة ، وارتقى بواسطته إلى الأفق الأعلى ، تفتح على الجسم فلا يعود يزرى بالحس والمحسات ، لدخولها فى بنية التجلى دخولا أفضى ببعض العرفاء إلى القول بأن « الذات » حسية لاتدرك ، ومتى شاهد العارف هذا التجلى الوجودى المتنوع ، التذ بالمحسوس لا من حيث هو محسوس فحسب وإنما بوصفه تجليا للوجود ، ولدى هذا الوصيد لايفر من جسمه لأنه صورة من صور التجلى ، ولايهرب من عالم حسه ، وعندئذ يشهد الوجود متجليا فى حقيقة ذات حدين يئولان إلى ماهو روح وفكر وما هو ممتد فى المكان .

وتبدو صورة الدهليز الأبوى فى الرسالة بنية تخيلية تنحل إلى ميراث الحكمة الهرمسية وإلى تصور مقتضاه أن المعرفة الوجدانية الملتفة بذاتها لا تنبعث إلا من الأغوار العميقة التى تطبق عليها غواش من ظلمات بعضها فوق بعض ، ومما يظاهر هذا التصور ما تحدث عنه أتباع هرمس المثلث العظمة من دهاليز تخفى ألواح الحكمة المستورة . وإنما نسب الدهليز للأب من باب المقابلة لحجرة النساء وقصر الأم .

إن ما ساقه الأدب العرفانى من صور خيالية للغرف والدهاليز والجبال الباذخة والوديان العميقة تئول كلها إلى طبيعة خاصة بالبنية المكانية . وبينما يوحى التشكيل الخيالى للحجرة بمكان ملموم بارز الأركان محدد الجهات ، يبدو الدهليز

مستطيلا كأنما الواقف فيه نقطة فى اللانهاية مدخلاً ومخرجاً ، مما يلقى فى الروع شعورا بالرعدة والقشعريرة والبرودة ، أما الغرفة فكان يهيئ شعورا بالدفء والاستيطان وبأن الإنسان قد استوعب من جميع جهاته.

ومن الصور المبنية على أساس طبوغرافى صورتا المدينة والصحراء ، ويكمن الأساس المادى لهذه الصور فى نسق من « الاتجاه » إلا أنها تجاوز المفهوم الجغرافى إلى آخر عرفانى فالصحراء بانبساطها واتساعها وجلالها ورهبتها وصمتها الذى يعين على التأمل ، تعادل داخل البناء الرمزى اتجاه الشرق موئل الحكمة المستضيئة ، أما المدينة بضجيجها واضطراب حركة الناس فيها ، فحرى أن تبعث على التشتت والانصراف ، وهى لذلك عند السهروردى رمز على غروب التأمل واختفاء الحكمة.

ومما لاذ به السهروردى الركوة ذات الثنيات ، ويئول الأساس المادى لهذه الصورة إلى التحوى والالتفاف والتداخل ، إنها صورة قد تشعر بالاختناق ، ولكنها فى السياق الإشراقى معادل تخيلى يرمز إلى الدوائر المتداخلة بوصفها تمثيلا هندسيا لفهم كوزمولوجى قديم.

وقد أنهى السهروردى رسالته بعبارة أجراها على لسان الشيخ الواقف فى طرف الصف وهى قوله فى صياغة مشعرة بالتناقض ، جئنا من حيث أين لا أين ، من « ناكجا أباد ». والقصد من الجمع بين الإثبات والنفى على هذا النحو ، أن تكون الصيغة معادلاً للتعبير عن الشعور المتأمل ، فالنفس إذا تجردت بالمفهوم الإشراقى أشبهت العالم المستنير العارى عن المادة ، من حيث يئول كلاهما إلى الإفلات من الامتداد والتخارج فى المكان. وهكذا ينتهى السهروردى فى رسالته إلى تحطيم البنية المكانية التى بدأ بها واستعان عليها بالصور التى تجسد الاتجاه.

ومما أحال عليه فى رسالته صور تخيلية للنور والظلمة والفجر ، تستمد رمزيتها من « التكوير الزمانى. إنها ليست بمعزل عن التكوين المادى لصور الاتجاه ، فالشرق مرتبط بالنور والتجلى والظهور والتأمل ، أما الغرب فرمز على الظلمة والاحتجاب والشواغل القاطعة.

وقد فرض هذا التقابل ضرورة أن يكون ثم ميقات وسط بين الليل والنهار ، وبرزخ بين الظلمة والنور ، كما أن الخيال برزخ ووسط بين العينى والمجرد ، والفجر بوصفه هذا الميقات ، لاينتمى إلى النور ولا ينتسب إلى الظلمة ، ففيه من تنفس الأول ومحو الثانى ، وكان طلوعه إيذانا بالانتباه والهروب من هذا الحلم اليقظان.

وبعد ، فإن الأدب العرفانى مليىء بصور خيالية أخرى تنتمى بنيتها السيكولوجية إلى الطيران والتحليق ومخاوف التردى والسقوط ، وهذا ما نجده فى الأشكال الأدبية التى مثلت لهذا الرمز بصور مشتقة من عالم الطير ومأثورات المعراج.

وها هنا مجال رحب لدراسة أدبية مقارنة ، وقد رغبنا فى سوق هذه النماذج للكشف عن التطابق بين النظرية والإبداع الأدبى . إن من شأن هذا التحليل أن يعين على دراسة الخيال فى المباحث البلاغية والنقدية والمذاهب الإستطيقية المختلفة ، فللخيال مظهر جمالى تكشف عنه الدراسة التى تعنى بتحليل ما يبدع من صور وأبنية وأشكال.

الباب الثالث

الخيال
مشكلات بلاغية ونقدية في التراث العربي

الفصل الأول

الخيال ونظرية المحاكاة الأرسطية
فى تراث الفلسفة الإسلامية

كان لأرسطو نفوذ واسع التاثير فى الثقافة العربية بفضل ماترجم النقلة من السريان ، وكانت الثقافة العربية هى الوسيط الذى انتقلت فلسفة أرسطو من خلاله إلى أوربا بفضل الترجمة إلى اللاتينية .

وقد حظى كتاب الشعر فى تراث الثقافة العربية بمزيد اهتمام ، بدأ عند الفلاسفة كالكندى والفارابى وابن سينا وابن رشد ، منذ أن نقله أبو بشر متى بن يونس المتوفى سنة ٣٢٨هـ /٩٤٠م ، ثم مالبث هذا الاهتمام أن انتقل إلى المشتغلين بالبلاغة والنقد فى العصر العباسى وفيما تلاه من عصور .

والحق أن الترجمة العربية لكتاب الشعر لاتكاد تخلو من لبس وخطأ وسوء فهم ، وهو لبس أفضى إلى تصوير شخصيتين لأرسطو ، إحداهما شخصية الفيلسوف والمعلم الأول الذى تعزى إليه بعض الكتب المشهورة كالسماع الطبيعى وأنا لوطيقا وريطوريقا والكون والفساد وبويطيقا ، والأخرى اختلطت سماتها بشخصية أفلوطين صاحب التساعات والأثولوجيا ، وليس أدل على هذا الخلط من أن ابن ناعمة الحمصى نسب أثولوجيا أفلوطين لأرسطو .

ومن الجدير بالذكر أن النقلة والشراح خلطوا فى فهم كتاب الشعر أحيانا بين الخيال والوهم ، ومع ذلك فطن بعضهم إلى أن نظرية أرسطو فى المحاكاة لاتعدو أن تكون نظرية فى الخيال .

وقد سبق أن بينا هذا الخلط بين الخيال والوهم فى موضعه من هذه الدراسة ، وأحلنا فى ذلك على يعقوب بن إسحق الكندى وإسحق بن حنين قسطا بن لوقا . ولم تلبث كلمة التخيل ومشتقاتها أن تحددت دلالاتها الاصطلاحية المتميزة فى القرن الثالث نتيجة المعارف الفلسفية التى نقلها العرب عن اليونان . وإذا كان مؤرخو نظريات الخيال المتعاقبة فى الفكر الأوربى يذهبون إلى أن مصطلح الخيال هو أحد المصطلحات التى انتقلت من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب بعد أن تحددت قسماته فى ظل مباحث فلسفية محددة ، فإن هذه الحقيقة يمكن أن تنطبق على التراث النقدى عند العرب .(١٤٩)

والحق أن الفارابى فسر المحاكاة الأرسطية بالتخيل ، ومهد بإقامته نظرية المحاكاة على أساس سيكولوجى ، الطريق لمن تلاه من الفلاسفة أمثال مسكويه وابن سينا وابن رشد ، وأوضح لهم الصلة بين الشعر والتخيل ، ومن ثم بدأت كلمة التخيل ومشتقاتها تدخل فى دائرة المصطلح النقدى والبلاغى ، تقترب منه على استحياء فى النصف الثانى من القرن الرابع ، ثم يتدعم وجودها مع إضافات ابن سينا فى القرن الخامس ، وابن رشد فى القرن السادس ، حتى تصل إلى أقصى درجات القوة والوضوح عند حازم القرطاجنى فى القرن السابع .

ويرجع فضل الفارابى إلى أنه لم يكتف بشراح أرسطو المتأخرين لتمثل نظرية المحاكاة الأرسطية ، ذلك أنه استعان بدراسات أرسطو عن النفس ، فربط على هذا النحو بين حديث أرسطو عن الشعر وحديثه عن النفس ، ومن ثم أزال الفجوة بين علم النفس الأرسطى ونظرية المحاكاة الشعرية ، وأقام الفكرة الأرسطية على تمثل الغاية من الشعر فيما يوحى به من وقفة سلوكية يدفع الشاعر إليها المتلقى بأقاويل مخيلة بينها وبين السلوك المرتجى علاقة نفسية قوية ، بمعنى أن القصيدة تقدم لمخيلة المتلقى مجموعة من الصور تستدعى من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة ، تتجانس محتوياتها مع صور القصيدة ، مما يفرض على المتلقى حالة نفسية تجعله يقف ضد موضوع التخيل الشعرى أو معه ، وبالتالى يسلك إزاءه سلوكاً .(١٥٠)

أما ابن سينا فيتفق مع الفارابي فى فهم المحاكاة بوصفها ضربا من التخييل ، وقد بسط شرحه للنظرية الأرسطية فى كتابه «الحكمة العروضية» وفى الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء ، وقد كان لشروحة تلك تأثير عريض على المشتغلين بالدرس البلاغى لاسيما حازم القرطاجنى فى كتابه «منهاج البلغاء» وبرغم هذا التصور وقع ابن سينا فى ضرب من سوء الفهم عندما اعتبر الخيال حيلة صناعية وجعله ضرباً من الفطنة ونوعاً من الذكاء المحدود والمهارة اللغوية التى يصطنعها الشاعر اصطناعاً يتوسل إليه بطرائق من الحيل تئول إلى تناسب الأجزاء فى سياق التشابه أو التخالف . وأصل هذا اللبس عنده قياس الأشياء بمعايير ليست من طبيعتها ، وحكمه على الشعر حكم المنطق على البرهان والقياس صحة وخطأ .

لقد ربط ابن سينا بين التخييل وإثارة التعجب ، وهو ربط يعنى أن أخيلة الشعر تبعث فى المتلقى إعجابا بالصور التى تبدعها مخيلة الشاعر من المعطى الحسى . إن الإعجاب فى هذا السياق غير دال ، فالتعجب تعبير عن ضرب من الاستحسان أو الاستنكار ، وإنما الدال أن نربط بين التخييل وإثارة الدهشة ، لما يحيل عليه التدهش من تنوع وجدة يبدعها الخيال .

وفى كلام ابن سينا ما يؤذن بوضع التخييل والانفعال فى مساق واحد ، إذ التخييل من شأنه أن ينفعل له المتلقى بغير روية فكرية ، بحيث يحدث فيه هيآت مختلفة من تلذذ وغبطة وانتشاط من عقال ، أو تألم وحزن تنقبض له النفس ويحرج منه الصدر . إن من وظائف التخييل على هذا النحو إحداث وضع كيفى من الانفعال ، ولكن ما المقصود بهذا الانفعال ؟ هل هو مجرد استجابة عضوية معتادة تفسر حالة نفسية نوعية ، تتيح فى إطار النظريات القديمة إمكانية الربط بين الظاهرات الفسيولوجيه والظاهرات السيكولوجية ؟ لئن كان هذا هو المقصود لقد راغ ابن سينا إلى انفعال يتميز بالسطحية والسذاجة .

إن الانفعال ـ على حد تعبير سارتر ـ «يتجلى باعتباره علاقة عينية معينة لكياننا النفسى بالعالم ، وليست هذه العلاقة رابطة عمياء تربط بين الأنا والكون

بل هى بناء منظم قابل للوصف ».[١٥١]

إننا نقبل هذا التصور فى إطار الفهم القديم للعلاقة بين الفعل والانفعال ، فالتخييل فعل المبدع الذى يأخذ وضع إرسال ، والانفعال هو الكيف الشعورى الذى يطرأ على المتلقى بوصفه مستقبلاً لفعل الإبداع التخيلى . إن هذا الربط عند ابن سينا بين التخييل والانفعال ، ليس بمعزل عن التصور الأرسطى للمأساة ، ذلك أنها تثير فى المشاهد انفعالى الرعب والشفقة ، وتدمجها وتصالح بينهما تحقيقا لضرب من التطهير . إن إضفاء ابن سينا طابع المنطق الصورى على التخييل الشعرى ، أمر يرد إلى مقايسة فاسدة أضرت المباحث البلاغية والنقدية . وشتان بين منطق الخيال الذى تحدث عنه بعض الدارسين ، وبين ما ذهب إليه ابن سينا متأثرا بالمنطق الأرسطى ، ليرسى الخيال الشعرى على أسس عقلية تئول إلى الصنعة والفطنة والمهارة والحيلة .

ومما يشى بمحاولته إدخال التخييل الفنى فى قوالب المنطق ، اعتباره الشعر بمثابة مقدمات مخيلة ، كأنما يشاكل بينه وبين القياس ، وتمييزه بين التخييل والتصديق . صحيح أنهما بمثابة إذعان ، إلا أن الأول إذعان للانفعال والتعجب والاسترواح للقول ، أما الثانى فإذعان للتطابق بين الشىء والعبارة المقولة فيه .

والتخييل والتصديق على هذا النحو معياران للتمييز بين الشعر والخطابة ، إذ الشعر مجاله التخييل ، أما الخطابة فمجالها إيقاع التصديقات ، وهى فى المظنون محدودة ومتناهية ، والتخييل عكس ذلك .

وكان ضروريا أن يفضى هذا الفهم إلى اعتبار البحث فى المحاكاة والتخييل فرعا من فروع البحث المنطقى ، وازدادت البنية المنطقية للتخييل رسوخا فى حديث ابن سينا عن المقدمات التخيلية وربطه بينها وبين الصدق والكذب ، ومالبثت هذه الأفكار أن تغلغت فى نسيج الدرس البلاغى والنقدى مما دفع إلى الاعتقاد فى أن أبلغ الشعر أمعنه فى الكذب وعلى هذا النحو انحرف مسار التخييل فى الفن الشعرى ، وأقحم فيه ماليس من طبيعته وجوهره ، إذ الصدق الكذب أدخل فى أحكام التناقض والقياس ، ولاشأن للتخييل الشعرى بهما .

وقد بلغ الأمر بهذه المقايسة الفاسدة أن اعتبرت الصياغة الشعرية نوعا من القياس المتألف من مخيلات تؤثر فى النفس مايكون مبدأ فعل أو ترك . قال ابن سينا «المقدمات الشعرية هى المقدمات التى من شأنها إذا قبلت أن توقع للنفس تخيلا لاتصديقا ، والتخيل هو انفعال من تعجب أو تهوين أو تصغير أو غم أو نشاط ، من غير أن يكون الفرض بالمقول إيقاع اعتقاد ألبتة وهذه المقدمات ليس من شرطها أن تكون صادقة ولا كاذبة ولاذائعة ولاشنعة بل أن تكون مخيلة ، ويكاد أن يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخيلات . والشعر لايتم شعراً إلا بمقدمات مخيلة ووزن ذى إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيرا فى النفوس .

ويمضى ابن سينا على هذا النسق فيعد القول المخيل من أقسام المنطق ، وعبارته فى ذلك أن للمقدمات المخيلة لواحق وعوارض ... وكذلك الوزن ، لكن القول فى الوزن أولى بصناعة الموسيقيين ، وأما الذى من صناعة المنطق فالنظر فى المقدمات المنطقية ولواحقها ، وكيف تكون حتى تصير مخيلة» [١٥٢]

ومن قبيل التفريع المنطقى استقصاءً للتقسيم قوله وقد اعتبر الخيال الشعرى حيلة مصنوعة ، فنباعن طبيعة الخيال من حيث هو إبداع تحتشد له الطاقات والقدرات «إن القول الشعرى يتألف من مقدمات مخيلة ، وتكون تلك المقدمات موجهة تارة بحيلة من الحيل الصناعية نحو التخييل ، وتارة لذواتها بلا حيلة من الحيل ، وهى أن تكون إما فى لفظها مقولة باللفظ البليغ الفصيح بحسب اللغة ، أو أن تكون فى معناها ذات معنى بديع فى نفسه لابحيلة قارنته ، مثال ذلك قول القائل «امرئ القيس» :

وما ذرفت عيناك إلا لتضربى
بسهميك فى أعشار قلب مقتل

وإما فى المعنى كقوله :

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً
لدى وكرها العناب والحشف البالى [١٥٣]

وواضح أن ما استشهد به لامرئ القيس ليس من قبيل ما هو لذاته ، إذ فيه

خيال شعرى يئول إلى الاستعارة فى البيت الأول وإلى التشبيه فى البيت الثانى .

لقد كان ابن سينا يجد غنيته فى سوق شئ من النماذج الشعرية ، لا لينظر فيها نظر النقد والتحليل والتنوير ، وإنما إيضاحا لطريقته فى التقسيم الصورى ، واستدلالاً على ضروب من الشعر منها ماجاد معناه ومنها مالم تقارنه حيلة التخييل ، وهو استدلال منقوض ، ونظر فى الشعر حسير ، تدل علية كلمة «الحيلة» التى تشبث بها وألح عليها أيما إلحاح ، وكأن الخيال الشعرى عنده منبت العلاقة بالإبداع والقدرة على إنشاء عوالم جديدة ، إنه لا يعدو فى سياق هذه الكلمة أن يكون مقيساً فى إطار القرنين الثالث والرابع على مجموعة من التصورات الموجهة بطرائق الحيل كالسحر والطلاسم والأكاسير الكيماوية .

والبيت الأول الذى ساقه ينتمى للشعر العاطفى ، ولو أننا اكتفينا بالشروح المدونة فقلنا إن مراد الشاعر أن يعبر عن قلبه المقتول بنظرة المحبوبة شابها دمع سجام ، لرغنا إلى سذاجة بالغة فى التبصر بالخيالى الشعرى ، ولا عذر له فى أن جعل البيت تأدية شعرية لايقارنها التخييل ، فالنشاط التخيلى يبدى صفحته فى البيت مأخوذاً فى كليته .

ومدار البيت إن شئنا أن نهيب بالظاهراتية تفسيرا للفن ، على علاقة عاطفية محورها «النظرة» . لكن النظرة فى سياق الصورة مبللة بالعبرات ، إنها إذن نظرة باكية ، ولكن فيم البكاء الذى ندى العين النجلاء والأهداب الوطفاء؟ إن بكاء المرأة ربما كان علامة على رقة العاطفة وضعف الأنثى ، وربما كان مكراً تمكره ودمعا تستدره إيقاعاً بالعاشق فى شرك يعز ويغلب ، والمعنى الأخير عليه مدار البيت . إن النظرة لا تتقوم إلا بمتظور إليه ليس بمعزل عن البنية الكيفية لهذه النظرة التى آلت إلى تحطيم داخلى للفؤاد ، أفضى إليه إحالة الحى «الأهداب الوطفاء» و «العينان النجلاوان» إلى طبيعة جامدة .

على هذا النحو يبدو الدمع المندى والبكاء المستدر بمثابة تقوية وتوهين للنظرة . وينحل هذا التقابل إلى نوع من المخاتلة والمقامرة .

إن الشاعر فريسة النظرة الباكية ومصطادها ، تلك التى صيرت قلبه

جذاذا . ولايخفى ما فى هذه الصورة من نمطية لاذ بها شعراء العصور التالية مع توسع فى الصورة وفضل تفنن يدل عليه قول المتنبى :

مثلت عينيك فى حشاى جراحةً فتشابها كلتاهما نجلاء
نفذت على السابرى وربما تندق فيه الصعدة السمراء

أما البيت الثانى فاكتفى ابن سينا بإيراده تمثيلاً لما جاد معناه ، وند عنه التشبيه الذى أبدعه امرؤ القيس ، وكان مثار إعجاب الشعراء فى العصور التالية ، حتى إن بشاراً لم يخف تعجبه من جمعه شيئين بشيئين ، فرغب فى أن يجمع ثلاثة بثلاثة فى قوله :

كأن مثار النقع فوق رءوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وبيت امرى القيس ضمن أبيات أخرى صور فيها قوة العقاب بقوله :

كأنى بفتخاء الجناحين لقوة صيود من العقبان طأطأت شملال
تخطف خزان الشربة بالضحى وقد حجبت منها ثعالب أورال
كأن قلوب الطير رطبا ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالى

لقد أورد ابن سينا البيت تمثيلا لما جاد معناه ، وغاب عنه النشاط التخيلى وما أبدعه من تشبيه . ولكى نتجنب سذاجة الشروح القديمة وإصرارها على لمح وجه التشابه ينبغى ظواهريا الاعتراف بأن « الصورة الشعرية » كيان نفسى وبناء لغوى قابلان للوصف والاكتناه الموضوعى .

ومن الوضوح بمكان أن الخيال أسس بواسطة الصورة «تضايفاً» بين عناصر متماثلة وموضوعة فى سياق «الحى» سواء تشخص فى الحيوان أو النبات ، وقد حقق هذا التضايف منطق الخيال القائم على التداخل والإدماج ، مما يجعلنا نروغ إلى اتحاد متبادل بين طرفى الصورة ، وهذا مايختلف فيه منطق الشعر عن الوضع المعرفى التجريبى للواقع المعطى فهذا الأخير لايقفنا على الرؤية الخيالية التى توحد الأطراف ، لأنه يلوذ بالتصنيف فيضع كلا من الحيوان والنبات فى فصيلته وجنسه .

صحيح أن الصورة التى أبدعها الشاعر تستمد عناصرها من المعطى الحسى ، ولكن الأمر لايقف عند هذا الحد ، إذا لا تلبث هذه المعطيات الإدراكية فى غلظها وانفصالها أن تتراكب فى السياق الشعرى والخيالى ، فتنقلب إلى بنية شديدة التميز لا تنتمى إلا إلى ذاتها . إنها تكسب الواقع المتصلب القابل للتصنيف ، ضرباً من الانسياب والمرونة ، وتقدم لنا بفضل الخيال رؤية فيها حرد وميل عن عادتنا فى إدراك الأشياء على نحو مألوف . فما الذى قدمته الصورة ؟ وما أفقها الرمزى ؟ وكيف قدم الشاعر رؤيته على نحو غير معتاد ؟ وما المقصود بقابلية الصور الشعرية للوصف ؟

إن الصورة الشعرية تخضع بنيتها لما يقدمه الحس من مدركات ، وإذا كانت المدركات قابلة للتصنيف بحسب الموضوع وبحسب الحاسة المدركة ، فإن الصور الخيالية قابلة بالمثل للتصنيف ، إلّا أن التصنيف منه نهائى متصلب ، ومنه مرن متمازج .

ومرد الحد الأول من الصورة إلى إدراك بصرى وآخر لمسى ، أما الحد الثانى المضايف فيحمل إدراك آخر ذوقيا على الإدراكين ، ومتى لم نقطع البيت عن الأبيات الأخرى ، تجلت أمامنا الطبيعة فى ملتقط يمثلها آكلة مأكولة ، هذا فى سطوته واقتداره ، وهذا فى ضعفه وعجزه واستسلامه .

إن الصورة تجلو أمامنا قوة هذه العقاب وتحليقها المرن وطيرانها فى الأعالى ، وسطوتها وانقضاضها المباغت ، وتضعنا بالمثل أمام وجه آخر من الحياة ، وبهذا التضايف بين الحدين يكتمل المشهد ليرينا غريزة « الحى » فى المزاحمة والصراع طلبا للبقاء . وتنتمى الصورة الشعرية فى جملتها إلى سيكولوجية الطيران والتحليق ، إلا أنها لا تنتهى لدى هذا الوصيد ، ذلك أننا بإزاء ضرب من طيران المراوغة والختل ، تكتسب فى سياقه مرونة الجناح ولين المفاصل وشراسة المخلب المتلقف ، معانيها من طيران آخر يبدوا إذا ماقيس بالأول واهنا قصير المدى .

على هذا النحو نعود أدراجنا إلى ما أبدع الخيال بواسطة الصورة من تضايق بين الحسى والرمزى ، وكأن القلوب المنترعة التى ماثل بعضها العناب فى طراءته وغضارته وحمرته القانية ، وشاكل بعضها الآخر الحشف فى تشننه وتغضنه

ويبوسته ، إيذان بمستوى رمزى للصورة يعبر عن الحياة متجلية فى شرخ الشباب ورقه وغبطته ، تجليها فى عجز الكبر ووهن الهرم ، وكيف أنهما يستقران فى نهاية الأمر بضربة لازبة وخطفة مباغته فى وكر مصير محتوم .

لقد كان ابن سينا ينظر فى الشعر نظر المنطق فى القضايا والأقيسة والبراهين . وإليه يرجع الفضل فى إذاعة كلمة التخييل مقترنة بالمحاكاة وذلك أن هذه الكلمة لم ترد فى ترجمة متى .

وقد حدد بعض الدارسين أربعة معان لكلمة التخييل عند ابن سينا ، ومن دلالات هذه الكلمة : أن الكلام المخيل موجه إلى مخاطبة الغير . وهنا نرى أثر أرتباط الشعر بالمنطق عند العرب ، فالجدل يراد به إقناع الغير ويعتمد على المقدمات المقبولة عند العلماء ، والخطابة يرادبها إقناع الغير وتعتمد على المقدمات المقبولة عند الجمهور ، والشعر يراد به إيقاع المعانى فى نفوس السامعين ، فالتخييل الشعرى نظير التصديق الجدلى والخطابى .

إن ابن سينا لايفهم المحاكاة على أنها تقليد ، بل يفهمها على أنها تصوير معنى من المعانى للمخيلة ، والمخيلة كما شرحها مستودع الصور الحسية ، فهى تخزن الصور التى يؤديها إليها الحس ، والفكر قد يعمل فى هذه الصور بالتركيب والتحليل ، وهى متصلة بالقوة النزوعية ، فإذا ارتسمت فى المخيلة صورة محبوبة أو مكروهة ، نشطت القوة النزوعية إلى طلبها أو الهروب منها .

وقد بقى من دلالات التخييل عند ابن سينا اثنتان ، إحداهما أن التخيل أمر خارج عن التصديق فالتصديق راجع إلى مطابقة الكلام للواقع أما التخييل فراجع إلى ماللكلام نفسه من هيئة تحدث الانفعال ، ومن هنا جاز أن تكون مواد التخيلات صادقة أو كاذبة أذا أحدثت فى النفس الانفعال المقصود بالشعر .

والدلالة الثانية أن التصديقات والتخييلات أصبحت عند ابن سينا بمنزلة المادة والصورة ، مما يترتب عليه أن حقيقة الشعر الذاتية ليست فى مادة المعانى بل فى صورتها . ومن ملاحظاته أن التخييلات الشعرية قد توجه نحو « الأغراض

المدنية » من سياسية وغيرها ، وأن اليونانيين كان غرضهم الحث على فعل أو الردع عن فعل ، أما العرب فأكثر محاكاتهم للذوات .(١٥٤)

وقد لخص أبو الوليد بن رشد كتاب أرسطو فى الشعر ، وجرى فى تلخيصه على منهج ابن سينا مع العناية بطائفة من الإضافات ، وتحرى الالتزام بتصور الفلاسفة المسلمين فى القرن الرابع لما ورد فى كتاب الشعر ، لاسيما فهم المحاكاة بوصفها مرادفة للتخييل ، ومن الجدير بالالتفات أن ابن رشد أضاف التشبيه إلى التخييل لما فى التشبيه من معنى المحاكاة ، وفرع على هذه الإضافة تفصيلا لأنواع التشبيه بسيطه ومركبه ، آخذا فى الاعتبار البساطة والتركيب فى القول على ما يصدر من الإنسان من أفعال تجرى مجرى البسيط والمركب .

وأدرج فى تقسيم التشبيه الذى فهمه بوصفه محاكاة وتخييلاً ، ما تعارف عليه البلاغيون من تشبيه تذكر فيه الأداة ، وآخر تحذف منه فيكون بمثابة الاستعارة أو الكناية ، وثالث ينتمى إلى ما يعرف بالتشبيه المبدل . ولا يختلف منهجه عن منهج ابن سينا فى إيراد النماذج دون تحليل أو تعرف على القيم الجمالية . إنهما يصدران عن مذهب واحد يتمثل فى التقصى والتقسيم واعتبار الشعر ضربا من الاستدلال المنطقى .

قال ابن رشد فى هذا السياق «الأقاويل الشعرية هى الاقاويل المخيلة . وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة ، آثنان بسيطان وثالث مركب منهما ، أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به ، وذلك يكون فى لسان لسان بألفاظ خاصة عندهم ... تسمى حروف التشبيه ، وإما أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه ، وذلك مثل قول الشاعر (أبى تمام) :

هو البحر من أى النواحى أتيته   فلجته المعروف والجود ساحله

وفى هذا القسم تدخل الأنواع التى يسميها أهل زماننا استعارة وكناية مثل قول زهير :

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله   وعرى أفراس الصبا ورواحله

.... إلا أن الكنايات أكثر ذلك ـ هى إبدالات من لواحق الشىء ، والاستعارة هى إبدال من مناسبه ، أعنى إذا كان شىء نسبته إلى الثانى نسبة الثالث إلى الرابع فإبدال اسم الثالث إلى الأول وبالعكس ... وأما القسم الثانى فهو أن يبدل التشبيه مثل قول ذى الرمة :

ورمل كأوراك العذارى قطعته * إذا جللته المظلمات الحنادس(١٥٥)

ومن الوضوح بمكان فى النص السابق أن للفلاسفة مذهباً فى فهم الشعر وتحليله لا يختلف عن طريقتهم فى فهم المنطق الصورى وما يندرج تحته من مباحث ، يدل على ذلك تعريف ابن رشد للكناية والاستعارة من حيث يئولان إلى نوع من الإبدال ، هو فى الأولى من اللواحق وفى الثانية من المناسب . وتؤذن عبارته التى حلل فيها وضع الابدال من الأشياء التى فيها تناسب ، بفهم منطقى للاستعارة فى إطار استدلال أو قياس مركب من حدود رباعية ، وقد تنحل الاستعارة إلى قياس بسيط يدور على ثلاثة حدود ، وليس من المبالغة أن نزعم أن محاولة إخضاع الخيال الشعرى للمنطق الصورى قد امتد تأثيرها على المتأخرين كالعضد الإيجى والسكاكى والقزوينى ومن إليهم ممن اختلط البحث البلاغى عندهم بمباحث المنطق والجدل الكلامى .

لقد التفت ابن رشد مستهديا بآراء أرسطو فى كتاب الشعر إلى التمييز بين شعر يساق مساق التعليم ليس فيه من الشعر سوى الوزن ، وآخر ملحمى أو غنائى يحقق التخييل والمحاكاه ، كما فرق بين نوعين منه : الأول شعر أخلاقى يحاكى فيه الشاعر أحوال النفس المختلفة ، والثانى هو شعر الحكمة ، وهذا الأخير مدرج فى باب التصديق من حيث هو إدراك نسبة ما بين موضوع ومحمول ، مما يجعله أشبه بالخطابة لأنها لا تدور إلا على التصديقات . وعنده نوع آخر من الشعر قائم على التذكر والتداعى ، وسبيل المحاكاه فيه استحضار شىء غائب بآخر حاضر ، ومنه شعر الوقوف على الرسوم وبكاء الديار .

وواضح من تلخيصه أنه وضع متأثرا بأرسطو قاعدة للتخييل فيها ضرب من إلزام الشعراء بألا يخرجوا فى المحاكاة عما استقرت عليه العادة وجرت به ، وهو إلزام يئول بالشعر والشعراء إلى الجمود والخمول وتحطيم المغامرة اللغوية التى

كثيرا ما تفضى إلى الإبداع والجدة فى الصور والأساليب . إنه بهذه القاعدة يذكرنا بالشعراء والنقاد الكلاسيين فى الآداب الأوربية عندما تشددوا وفرضوا على الخيال قيودا ووضعوا للشعراء قواعد ينبغى عليهم أن يلتزموا بها ، مما أفضى إلى قيام الحركة الرومانتيكية بوصفها ثورة على الإلزام والتقعيد الذى تأثر الكلاسيون فى تقنينه بآراء أرسطو فى كتاب الشعر .

قال ابن رشد «وكما أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالأفعال .... إما بصناعة وملكة توجد للمحاكين ، وإما من قبل عادة تقدمت لهم فى ذلك ، كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل يالطبع والتخييل .... والصناعة المخيلة أو التى تفعل فعل التخييل ثلاثة : صناعة اللحن وصناعة الوزن وصناعة عمل الأقاويل المحاكية » .(١٥٦)

وقد مضى ابن رشد فى تلخيصه مميزا بين محاكاة بسيطة وأخرى مركبة ممثلا لذلك بالشعر العربى والمحاكاة البسيطة عنده يستعمل فيها نوع من التخييل يسمى الإدارة أو الذى يسمى الاستدلال ، والمركبة تجمع بينهما ، ومن أمثلة هذا الجمع عنده قول أبى الطيب المتنبى :

كم زورة لك فى الأعراب خافية
أدهى – وقد رقدوا – من زورة الذيب
أزورهم وسواد الليل يشفع لى
وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى

فالبيت الأول استدلال والثانى إدارة .

ومن أمثلة التخييل الذى يحاكى الأخلاق وأحوال النفس قول إبى الطيب يصف رسول الروم إلى سيف الدولة :

أتاك يكاد الرأس يجحد عنقه وتنقد تحت الذعر منه المفاصل
يقوم تقويم السماطين مشيه إليك إذا ما عوجته الأفاكل

وأما الشعر الذى هو أدخل فى التصديق والإقناع لقربه من المثالات

الخطبية فكثير فى شعر أبى الطيب وهو ما ننعته بشعر التأمل والحكمة ومنه قوله :

لأن حلمك حلم لا تكلفه
ليس التكحل فى العينين كالكحل
خذ ما تراه ودع شيئاً سمعت به
فى طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل(١٥٧)

لقد كان ولع طائفة من المثقفين فى القرن الثالث بتراث الثقافة اليونانية ، لا سيما ما تعلق منه بالطبيعة والنفس والمنطق ونظرية المعرفة والتأمل الثيولوجى ؛ كما كان إعجابهم بما تميز به العقل اليونانى من قدرة على التنظيم والاستقصاء وطرح الإشكاليات والتشييد النظرى المحكم ، تهيئة لموقف جعلهم يحتفون بهذا التراث ، لا سيما المنطق الأرسطى ، وهو احتفاء أفضى إلى استغلال بنيته الصورية فى علم الكلام وعلوم البلاغة والنقد ، فجعلوا يقحمونه فى مشكلات لا ينهض بها تنويرا وإيضاحا ، ويدسونه فى قضايا لا يفى بتحليلها ووضعها فى السياق الملائم ، ومن هذا القبيل اعتبار الصور الشعرية بوصفها تحققا فنيا للخيال ، ضربا من الاستدلال أو القياس بسيطاً كان أو مركبا .

إن النتائج التى انتهى إليها الفلاسفة متأثرين بكتاب الشعر ، تدل على قطيعة غير مبررة بين المبحث النظرى فى الخيال ، ومبحث التخيل الشعرى . ولو أنهم وصلوا الجانب النظرى بالجانب الفنى ، لما تورطوا فى معالجة الخيال الإبداعى وتفسيره بمقولات منطقية صورية .

والحق أن لدى الفلاسفة ولدى العرفاء من الصوفية شيئاً من الخلل فى مبحث الخيال ، أما الفلاسفة فتوفروا على تفسير التخيل بمقولات المنطق ، ذلك بأنهم جعلوه شكلا من أشكال القياس لا يعتبر فيه صدق المقدمات أو كذبها ، وكأن الصور التى يبدعها خيال الشاعر لا تتركب إلا وفق ما يتركب منه القياس من مقدمات وحدود وسطى ونتائج .

إن الواقع النفسى والإبداعى للتخييل سواء كان من قبل المبدع أو المتلقى ، كفيل بأن ينقض هذا التفسير المنطقى من تبديد للحظتى الإبداع والتلقى . ولا يتأتى

لأحد أن يزعم أن الشاعر أو المتلقى يمر بهذه المراحل بحيث يقدم قضية يردفها بأخرى ثم يتبصر بالصورة فى شكل إنتاج لازم عن المقدمتين والحد الأوسط ، ذلك لأن الإبداع التخيلى يتجاوز هذه البنية المنطقية التى تدور على المقولات والكم والكيف والاستغراق والتقابل والتضاد والدخول تحت التضاد ، وما يتفرع على ذلك من أشكال القياس والآسوار والعكس . إن التخييل يتجاوز هذا النسق الصورى إلى مستوى نفسى ووجدانى ، تستحضر الصورة بواسطته معطيات الإدراك وقد صهرها الخيال وأعاد تنظيم علاقاتها بمنطق مختلف ، يتمثل فى الإدماج والتوحيد والتركيب الجدلى الذى يضايف بين المتقابلات .

إن تصور الفلاسفة للتخييل الشعرى ، موجه باستبدال يكشف عن خطأ فى التصور استبدال المنطق الصورى بوصفه بنية منظمة للمعرفة بالمنطق الخيالى ، وأين مبدأ الهوية والذاتية وعدم التناقض فى الاول من مبدأ التداخل والإدماج واستقطاب المتقابلات فى الثانى ؟ .

إننا أمام بنيتين منطقيتين ، إحداهما صورية تنظيمية تعصم الفكر من الزلل ، وتكفل له الاستواء وعدم التناقض ، وتضع المعايير التى يقاس بها الصدق والكذب فى القضايا ، وتمهد له طرائق القياس والاستدلال والبرهان ، وتصنف العالم المعطى للوعى بالاستقراء واستقصاء التقسيم إلى أجناس وأنواع . أما الثانية فنفسية وجدانية لاشأن لها بأحكام الصدق والكذب ، لأنها تكسبنا قدرة الانحراف عن الواقع الغليظ ، وليس من شأن هذه البنية أن تقسم وتصنف وتعزل اللحظات . إن احتواء البنية الأولى على خاصية التنظيم ، لا يعنى خلو الثانية من هذه الميزة ، إذ إن منطق التخييل الشعرى يحتوى على قدرة هائلة على التنظيم ، تنظيم ما لدينا من استجابات ودوافع وخبرات .

إن بين التأمل النظرى والتعرف على خواص التخييل فى الشعر هوة وانفصالاً ، وإذ ربط الفلاسفة فى التحليل النظرى بين الخيال والإدراك والذاكرة ، عدلوا فى المبحث الشعرى عن هذه العلاقات ، مكتفين بوضع التجربة الشعرية وما تبدعه بواسطة الخيال من صور فى سياق تصورات منطقية ، وكان الأولى بهم أن يقيموا مبحث التخييل على بعض النتائج التى انتهوا

إليها فى القسم النظرى ، ذلك أنهم ألموا فيه بنتائج جيدة عبر عنها ابن سينا بقوله إن من شأن القوة الخيالية أن تركب بعض ما فى الخيال مع بعض ، وأن تفصل بعضها عن بعض .

لقد كانت هذه النتيجة حرية ـ لو أنهم أخذوا بها واستثمروها ـ بأن تصحح مسار بحوثهم فى التخييل الشعرى ، وأن تفطنهم للتركيب الجدلى للخيال الشعرى متجلياً فى التفكيك وإعادة التنظيم والتركيب ، ولكنهم عوض ذلك جعلوا يقننون للتخييل بمعايير منطقية تشوبها أحياناً بعض الملاحظات النفسية ، وكأنهم انتهوا إلى تصور للظاهرة ثنائى ، الخيال بإطلاق ، والتخييل باعتباره محاكاة فى سياق الإبداع ، وليس الأمر على هذا الحد ، فالخيال نشاط واحد حى له تحققاته ووظائفه فى المعرفة وفى الفن على السواء .

والحق أن الصوفية لا سيما ابن عربى ، لهم فى الخيال مذهب يوافق بنيته الجدلية إلا أنهم كثيراً ما ربطوه بمشكلات ثيولوجية ، مما يؤذن بأن الخيال تردد عند الفلاسفة والصوفية بين بنية منطقية وأخرى ثيولوجية . إن مذهب ابن عربى ـ وإن لم يعن فيه باستثمار النتائج فى التعرف على النشاط التخيلى للشعر ـ أكثر اتساقاً وملاءمة لطبائع الأشياء ، يدل على ذلك ما عزا للتخيل من إبداع وجدة ومعرفة وتجسيد للمعانى وتأليف بين المتقابلات .

هذه هى النتائج التى انتهت إليها مناهج البحث فى الثقافة العربية القديمة وهى تتناول الخيال . والسؤال الآن عما إذا كان البلاغيون والنقاد القدامى قد أمكنهم أن يعالجوا النقص الذى أشرنا إليه ، وأن ينتهوا إلى ما يصحح مسار الظاهرة ويضعها فى سياق ملائم .

الفصل الثانى

نظرية الخيال فى
تراث الدرّاسات البلاغية والنقدية

لم يكن مبحث الخيال لدى البلاغيين والنقاد بمعزل عن منهج الفلاسفة فى حده والتعرف على أنواعه وأقسامه ، وقد تشبث نفر من المشتغلين بالبلاغة والنقد بما انتهى إليه الفلاسفة من نتائج ، ولفوا لفهم فأدخلوا التخييل فى قوالب المنطق . ويجد الدارس هذا التأثير أوضح ما يكون عند عبد القاهر فى أسرار البلاغة وحازم فى منهاج البلغاء ، مما يعنى أنه تأثير امتد وتغلغل فى جوهر الثقافة العربية فى عصور ازدهارها وانحطاطها .

ولا يكاد المرء يقرأ الشعر والشعراء لابن قتيبة ، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر ، والصناعتين لأبى هلال العسكرى ، ومفتاح العلوم للسكاكى ، وعيار الشعر للعلوى والعمدة لابن رشيق ، حتى يشعر بأنه يتنفس فى جو يونانى تخالطه شية من مؤثرات عربية خالصة لكنها ليست فى قوة التيار اليونانى وشدة تأثيره .

وقد كان من ثمرات هذا التأثر ما أثار البلاغيون والنقاد من قضايا اللفظ والمعنى والصدق والكذب والخبر والإنشاء ، وما استنبت فى تربة الفلسفة الأرسطية والمنطق الصورى . ويعيننا هذا الوضع على رد الفروع إلى أصولها ، ذلك أن المشتغلين بالبلاغة والنقد أثاروا مشكلة اللفظ والمعنى فى ضوء هليومورفية أرسطية عنيت بتحديد العلاقة بين الهيولى والصورة . وليس حديثهم عن الصدق والكذب والخبر والانشاء سوى ترديد لما ذهب إليه أرسطو من تقسيم منطقى للقضايا وضروب الاستدلال وأشكال القياس ، وتمييزه بين البرهانى والخطابى والجدلى والتخيلى . وقد بلغ افتتانهم بفلسفة أرسطو حداً جعلهم لا ينظرون فى

الشعر وفى التخيل إلا وهم آخذون فى الاعتبار مذهب أرسطو فى العلل الأربع : المادية والصورية والفاعلة والغائية .

وقد ذهب بعض الباحثين فيما يتعلق بالبنية الخبرية للعبارة إلى أن الخبر من معالم التفكير العربى فهو يئول فى التراث الإسلامى إلى نسب عريق من الآثار ومصادر الأدلة السمعية التى ينبنى عليها شطر كبير من أحكام الشريعة ، غير أن البلاغيين لم يلبثوا أن عولوا على المعنى المنطقى منه ، فكانت الجملة الخبرية عندهم هى ما تحتمل الصدق والكذب ، والأصل فيها ما أطلق عليه أرسطو فى كتاب العبارة القول الجازم Apofansis وهو الذى وجد فيه الصدق والكذب ، وذلك فى مقابلة الإنشاء ، والجملة الخبرية من جهة أخرى ليست إلا صورة من صور الجملة الحاكية على ما سماها أرسطو ، غير أن المحاكاة توارت من البلاغة العربية ، ولم تكد تتجاوز نطاق المعجم الفلسفى فى تلخيصات ابن سينا وابن رشد لكتاب الشعر .

واذا كان حازم قد استقرأها وبسطها فى منهاج البلغاء ، فإن ذلك قد انقطع من بعده حتى إن الذين نقلوا عنه كالزركشى فى « البرهان » والسيوطى فى « الاقتراح » أضربوا عن ذكر ماله تعلق بها فى المنهج الثالث فى الإبانة عما تتقوم به صنعتا الشعر والخطابة . وقد أدى التشبث بالخبر إلى إطلاق مقولات الحقيقة من إمكان وامتناع واستحالة على عناصر الأدب ، فكان الصدق والكذب المعيار الذى أدار عليه البلاغيون بحثهم مما جرهم إلى غير قليل من التناقض والإحالة .(١٥٨)

إن معيار الصدق والكذب منطقى فى أصله ، وقد بسطه أرسطو وشراحه من المسلمين فى أبواب تتعلق بأحكام التناقض وأشكال القياس وشروط الإنتاج والتمييز بين صدق النتائج وكذبها بحسب ما ترجع إليه من أحكام وقوانين صورية ، وقد اقتضت صورية المنطق الأرسطى الإنتاج باعتبار الصورة والتأليف لا باعتبار أمر آخر ، مما يعنى أن النتيجة تصح وتصدق متى صدقت الصورة التأليفية للعبارة وإن لم تطابق الواقع . وهذا ما استثمره البلاغيون والنقاد فى عرض المقدمات التخييلية التى لا يعتبر فيها صدق أو كذب لأن مدارها على

الكلام من حيث هو مخيل.

وينحل ما انساقوا إليه من خلف إلى لى الأدب وإخضاعه لمقولات منطقية ليست من جوهره وطبيعته. وإذا كان المنطق والأدب وسيلتين من وسائل المعرفة، فإن بينهما من البون ما تتسع مسافته، وشتان بين معرفة أساسها العاطفة والحدس والخيال، وأخرى أساسها التجريد والتصنيف والمطابقة بين العبارة والوقائع توصلاً إلى الحقيقة، واختبار الصياغة وتمحيصها بمعايير الصدق والكذب ومقاييس المطابقة واللا مطابقة، مما يعنى أن المعرفة منها ما هو موضوعى ومنها ما هو ذاتى، وقد كان ضروريا أن يفضى تفسير الذاتى بالموضوعى، واعتماد الموضوعى تنويرا وإيضاحاً للذاتى إلى خلف ولبس وفساد فى النظر والتقويم.

وقد ضاق نفر من شعراء العصر العباسى ذرعاً بهذه المعايير مما أفضى بالبحترى إلى أن يقول معترضاً:

الشعر لمح تكفى إشارته وليس بالهذر طولت خطبه
كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يغنى عن صدقة كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنـ ـطق ما نوعه وما سببه

ويرى بعض الباحثين أن الأبيات تمثل اتجاهين، أما الأول فهو ذاك الذى يأخذ من العبارة الشعرية لمحة خاطفة تكفيه ليصل بما عنده إلى نفس سامعه، واعتماد الشاعر هو على التجاذب الوجدانى الذى يقع بين محدث الشعر ومستقبله، ثم هو يؤثر أن تكون الإشارات لمحاً ليترك لسامعه تنمية الموقف واستثمار التعبير، ومن ذلك كان الشعراء سعاة بالرمز وسعاة بالإيحاء الوجدانى .... وأما الثانى فهو اعتراض على فرض نوع من التوقف المنطقى مع العبارة.[١٥٩]

وأصل هذا التمريج، الإغماض عن حقيقة ما يصدر عن الشعور من نشاط، والجهل بأن لكل تجربة سياقها وبنيتها ومعاييرها ومناهجها، ومتى انحرف الدارس عن هذه البداهة، اختلطت أمامه السبل، وركب فى التحليل شططاً، ولاذ بالتعسف والتمحل، وهو يظن أنه قلب الظاهرة وتورك عليها

وانتهى فيها إلى الصواب . وأصل الإحالة فى ذلك ، الرد المغلوط ، والمماثلة بين الأنساق المتخالفة بقياس الإبداع التخيلى على النسبة الموقعة فى الإسناد فى مبحث التصديقات .

وربما آل هذا القياس المختل الميزان إلى تصورات ارتبط بعضها بمشكلة الحقيقة ومبحث المعرفة ، وتعلق بعضها الآخر بالمعايير الأخلاقية التى تقوم السلوك وتمكن من الحكم عليه ، وهكذا جعلوا يقيسون الخيال الشعرى على المقولات الصورية تارة وعلى معايير الأخلاق تارة أخرى .

ويدل ارتباط التخييل الشعرى بقضية الصدق والكذب لدى بعض الباحثين على الرغبة فى التقريب بين الفلسفة والشعر ، مستدلين على ذلك بمذهب ابن سينا فى أن القول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شىء تستأنس به النفس ، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً وأن الرأى مادة من مواد التخييل كالعادات والأفعال .(١٦٠)

وفى هذا الرأى شىء من التوسع ، ذلك أن الفلاسفة ومن اقتفى أثرهم من البلاغيين والنقاد إنما رغبوا فى أن تكون لفن الشعر معايير يقاس بها ويعرض عليها أسوة بالعلوم الأخرى التى قننت ووضعت لها القواعد الضابطة ، ثم إن صدق القول إذا عالجه الشعر بما تأنس له النفس فأفاد عندئذ تصديقا وتخييلا ، لا يعنى ألبته أنهم رغبوا فى التقريب بين الفلسفة والشعر ، وإنما يشبه حديث ابن سينا ومن تابعه من علماء النقد والبلاغة أن يكون تعبيرا عما عرف بشعر الحكمة لدى زهير وأبى تمام والمتنبى ، والحكمة فى الشعر العربى لا ترقى إلى رتبة الفلسفة من حيث هى تنظير ورؤية كلية للوجود ، وإنما هى نظرات جزئية فى الحياة تلخص بضرب من التكثيف ما لدى الشاعر من تجارب وخبرات .

وبرغم هذا كله يبقى التساؤل عن أصل هذا الترابط . إن الشعر فى جوهره تعبير جمالى ونشاط لغوى متميز ، وليس مما يناط بالبحوث البلاغية والنقدية ، معالجة الشعر فى سياق الحمل والإسناد وتقويم النسب بين الأطراف للحكم بالمطابقة أو عدمها ، وقد كان من الممكن إصلاح هذا الخلل فى مبحث الإسناد الذى آل فى الشعر إلى نوع من التصديق المنطقى ، لو أن المشتغلين بالشعر

من الفلاسفة والبلاغيين والنقاد التفتوا إلى أن للإسناد فى الشعر طبيعة أخرى أساسها المضايفة التى لا تجرى على سنن الصدق والكذب ، لأنها مما يبدع الخيال ، وأى جدوى لنا فى وزن الشعر بهذه المعايير ، وهو نشاط لغوى لبابه الخيال ؟ وهو كما أسلفنا القول له منطقه وبنيته الديالكيتكية التى تنسج المتقابلات وتجمع بين الأضداد بحمل ونسب من شأنها أن تضعنا لا فى سياق وضعية منطقية أو تجريبية ، وإنما فى سياق التداخل والإدماج وتركيب المعطيات فى صور تنتمى لطبيعة نفسية تحمل الواقع على اللا واقع ، وتحررنا بواسطة ما وصفه منكوفسكى بالتملص والروغان من المألوف والمعتاد .

ولم تكن مشكلة اللفظ والمعنى بمعزل عن مبحث التخييل الشعرى ، وسوف نكتفى فى هذا السياق بنصين ، أحدهما للآمدى والآخرى لقدامة ، وعند كليهما تأثر واضح بالهليمورفية الأرسطية . يقول الآمدى « ... ذكرت الأوائل أن كل محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء ، علة هيولانية وهى الأصل ، وعلة صورية ، وعلة فاعلة ، وعلة تمامية ، فأما الهيولى فإنهم يعنون الطينة التى يبتدعها البارى ويخترعها ليصور ما شاء تصويره ...

والعلة الفاعلة هى تأليف البارى لتلك الصورة ، والعلة التمامية أن يتمها ويفرغ من تصويرها من غير انتقاص منها ، وكذلك الصانع المخلوق فى مصنوعاته لا تستقيم له ولا تجود إلا بهذه الأربعة ، وهى آلة يستجيدها ويتخيرها مثل خشب النجار وفضة الصائغ وآجر البناء وألفاظ الشاعر والخطيب ، وهذه هى العلة الهيولانية ، ثم إصابة الغرض فيها بقصد الصانع صنعته وهى العلة الصورية ، ثم صحة التأليف حتى لا يقع فيه خلل أو اضطراب وهى العلة الفاعلة ، ثم أن ينتهى الصانع إلى تمام صنعته من غير نقص ولا زيادة وهى العلة التمامية ... فإن اتفق الآن لكل صانع بعد هذه الدعائم الأربع أن يحدث فى صنعته معنى لطيفاً مستغرباً كما قلنا فى الشعر من حيث لا يخرج عن الغرض ، فذلك زائد فى حسن صنعته وجودتها » .(١٦١)

وقد ذهب قدامة بن جعفر فى نقد الشعر هذا المذهب فقال « ... إذا كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة كما يوجد فى كل

صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعة ، والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة وغير ذلك من المعانى الحميدة أو الذميمة ، أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك الغاية المطلوبة » .(١٦٢)

والظاهر مما ساق الآمدى وقدامة ، والمتأخرون الذين حذوا حذوهما ، أن مشكلة اللفظ والمعنى قد عولجت فى سياق يجمع بين أمشاج من الفلسفة اليونانية وخاصة مذهب أرسطو فى العلل الأربع ، ومشكلات أثارها الكلاميون تساءلوا فيها عما إذا كان القرآن قديم المعانى محدث الألفاظ أو أن له القدم من حيث ألفاظه ومعانيه .

لقد اختلف البلاغيون والنقاد حول الألفاظ والمعانى باعتبار الأولوية والتقدم ، ويكاد المرء يطمئن إلى أن كثيرا منهم انتهوا إلى أن التخييل واقع فى صورة الشعر لا فى مادته ، وهذا كله مؤذن بتقسيم ثنائى حاد ، وفصل قاطع بين اللفظ والمعنى أو بين الشكل والمضمون كما يعبر النقاد المحدثون ، وكان من مهام النقد الحديث أن يتخطى هذه الثنائية أو قل أن يتفهمها فى ضوء تصور مؤسس على وحدة تجمع بين اللفظ والمعنى ، بين الصورة والمادة فى بنية تضايف متلازم ، وهذه الوحدة هى ما التفت إليها ميرلو بونتى فى قوله إن المادة حبلى بأشكالها وصورها .

ومن اللبس البين فى تراثنا الثقافى هذا الخلط بين الحديث عن الشعر والخيال وبين التصور الذى ساقه أرسطو فى « الطبيعة » أو « السماع الطبيعى » خاصا بالعلل المشهورة ، وهو لبس يعنى أن القدامى ألموا بمذهب أرسطو فى الطبيعة وأخذوا بعضه وطبقوه على البنية الشعرية ، وشتان بين النظر فى الشعر وبين فلسفة طبيعية عنى فيها أرسطو بعض مذاهب الأقدمين فى الأسطقسات والعلل والزمان والمكان والحركة .

قال أرسطو فى السماع الطبيعى عند عرض أنواع العلل وأحوالها إن « السبب » يقال على وجه واحد ما عنه يكون الشيء وهو فيه ومثال ذلك النحاس لتمثال الإنسان ، والفضة لتمثال الفيل وأجناس هذين . ويقال على وجه آخر

الصورة والتمثال وهذا هو القول الدال على ماهية الشيء .. ويقال أيضا الشيء الذى منه المبدأ للتغير والهدوء مثال ذلك .. الأب للإبن وبالجملة الفاعل للمفعول والمغير للمتغير.

ويقال أيضا على معنى الغاية المقصودة وهذا هو «ما من أجله» .. فهذه هى الوجوه التى يكاد أن تكون الأسباب عليها تقال ، .. ولما كانت الأسباب أربعة فمن حق صاحب العلم الطبيعى أن يعلم أمرها كلها وأن يرد المسألة عن «لم» إليها كلها فيوفى الجواب عنها على المذهب الطبيعى ، أعنى الهيولى والصورة والمحرك و«ما من أجله»(١٦٣) .

وإذ طبق البلاغيون والنقاد مقولات أرسطو فى الطبيعة- مترسمين منهج علم الكلام ، على فن الشعر ، انتهوا إلى ما سبق أن قرره الجاحظ ، والخيال الشعرى على هذا النحو مجاله الألفاظ بوصفها الصور التى تلبسها هيولى المعانى ، إذا الشعر على حد تعبير الجاحظ جنس من الوشى وضرب من التصوير ، ذلك أن تفاضل الشعراء واقع فى الألفاظ ، أما المعانى فمطروحة فى الطريق ، ويبدو أن عبد القاهر الجرجانى رغب فى حل الإشكال بواسطة النظم الذى يتجاوز الثنائية صوب مايسمى بالبنية التأليفية .

ولم يكن عبد القاهر بدعا بين المشتغلين بالبلاغة فيمن سبقوه ، ذلك أنه ربط مبحث التخييل بالأخذ والسرق وما فيهما من التعليل . وقد بث فكرة التخييل فى «أسرار البلاغة» وظل يجرى على سنن من تقدموه استقصاء وتصنيفا ، وفى كتابه طائفة غير قليلة من الاصطلاح المنطقى الذى كان قد أدخل فى الدرس البلاغى دون تبرير مقبول ، ومن هذا القبيل حديثه عن الفرق بين العقلى والتخييلى ، وقياسه ما نعته بالمعانى العقلية فى الشعر على الاستنباط المنطقى للأدلة البينة ، وإلحاقه قسماً من التخييلات بالاحتجاج والقياس بضرب من التلطف والمرانة والحذق والصنعة التى يحتال بها الشعراء ، وخلاصة القول فى مذهبه أنه قصد بالتخييل ما قصده المتأخرون بالإيهام وحسن التعليل ، وراغ إلى ماراغ إليه الأوائل من مشكلات الصدق والكذب ، مصطنعا الموازين المنطقية التى اصطنعوها للتميز بين معان عقلية هى نسب للتصديق يحكم بإثباتها أو نفيها ،

وأخر تخيلية لاشأن لها إلا بصورة الصيغة الشعرية ، فلا يقال فيها إن الشاعر بسبيل الصدق أو الكذب ، ومن هذه المعانى التخييلية طائفة مصنوعة سبيلها البرهان والقياس .

وليس أدل على هذه الآراء من قوله «إن المعانى تنقسم قسمين : عقلى وتخييلى ، وكل واحد منهما يتنوع . فالذى هو العقلى على أنواع ، أولها عقلى صحيح ، مجراه فى الشعر والكتابة والبيان والخطابة مجرى الأدلة التى تستنبطها العقلاء والفوائد التى تثيرها الحكماء ، وهذا باب من المعانى التى تجمع فيها النظائر ... ومكانه من العقل ما ظهر واستبان ، ومنه قول المتنبى :

وكل امرىء يولى الجميل محبب ... وكل مكان ينبت العز طيب

وهو صريح معنى ليس للشعر فى جوهره وذاته نصيب ، وإنما له مايلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه ... وكذلك قول المتنبى :

إذ أنت أكرمت الكريم ملكته ... وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا

ووضع الندى فى موضع السيف بالعلى ... مضر كوضع السيف فى موضع الندى(١٦٤)

ويمضى عبد القاهر فى بيان القسم التخييلى للمعانى فيذكر أن التخييلى هو الذى لا يمكن أن يقال فيه إنه صدق وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفى ، وهو مفتن المذاهب كثير المسالك ... ثم إنه يجىء طبقات ويأتى على درجات ، فمنه ما يجىء مصنوعاً قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحذق حتى أعطى شبها من الحق ... باحتجاج يخيل ، وقياس يصنع فيه ويعمل ، ومثاله قول أبى تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى ... فالسيل حرب للمكان العالى

وهذا البيت عنده جار على سنن القياس التخييلى لا على معلم القياس العقلى وما يتطلب من مقدمات ونتائج وحدود وشروط .

وعبارة عبد القاهر أن الشاعر خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة فى قدره ، وكان الغنى كالغيث فى حاجة الخلق إليه وعظم نفعه ، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول ذلك السيل عن الطود العظيم ... فالعلة فى أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل فى موضع له جوانب تمنعه عن الانصباب ، وليس فى الكريم والمال شيء من هذه الخلال .

وواضح من عبارة عبد القاهر أنه جعل بيت أبى تمام وما شاكله من قبيل القياس التخييلى القائم على الدعوى فى الشطر الأول ، والتمثيل لها بالصورة مسوقة مساق الاحتجاج فى الشطر الثانى . كأن الشاعر احتج لفقر الكريم وعطله من الثروة بقياس مخيل ، أساسه الصورة التى أقامت نوعاً من المناوشة بين السيل العرم والقمة الرعناء .

وكثيرا ما عبر الشعراء وهم يمدحون ، بهذا المعجم الفنى الذى يدور على الأنهار تجيش غواربها ، وكثف السحاب يهطل مطرها . وهى فى مجملها صور مائية تنتمى من حيث الأثر إلى الخصب والنماء ، ومن حيث الحركة إلى العرامة وشدة الانصباب التى آلت عند الطائى إلى حرب ومناوشة . إذ لا يكاد ماء السيل يتجمع فوق القمم الباذخة ، حتى تجرفه حركة طبيعية قسرية صورها الشاعر بالعطاء يبذله الممدوح تخضعه طبيعته للبذل والإيثار ، كما تخضع الأماكن الشامخة التى تستمد رفعتها من استسلامها لهذا الانصباب ، أما الوديان والسهول فحرية أن تمسك الماء . وقد عرض لهذا البيت وأمثاله ضرب من الإفساد بسبب إقحام البنية المنطقية للقياس فى الشعر . أما أبيات المتنبى التى تجرى على هذا السنن ، وأبيات غيره من الشعراء ، فقد أدرجها عبد القاهر تحت المعانى العقلية الذائعة الصدق المثبتة النسبة فى التصديق ، وهذا وأمثاله إنما يقع عليه الشعراء بالخبرة الواسعة ، والدربة بأمور الحياة من حيث تفضى بهم إلى استخلاص معان تحكم التجارب بصدقها وثبوتها ،[١٦٥]

ومما يدخل فى التخييل ما عبر عنه عبد القاهر بقوله : ومن ذلك صنيعهم إذا أرادوا تفضيل شيء أو نقصه أو مدحه أو ذمه فتعلقوا ببعض ما يشاركه فى أوصاف ليست هى سبب الفضيلة والنقيصة ... كما تراه فى باب الشيب

والشباب كقول البحترى :

وبياض البازى أصدق حسنا إن تأملت من سواد الغراب

وليس إذا كان البياض فى البازى آنق فى العين وأخلق بالحسن من السواد فى الغراب ، وجب لذلك كله ألا يذم الشيب ... لأنه ليس الذنب كله لتحول الصبغ وتبدل اللون ... ولو عدم البازى فضيلة أنه جارح وأنه من عتيق الطير . لم تجد لبياضه الحسن الذى تراه ، وكما لم تكن العلة فى كراهة الشيب بياضه . ولم يكن هو الذى غض عنه الأبصار ... كذلك لم يحسن سواد الشعر فى العيون لكونه سوادا فقط ، بل لأنك رأيت رونق الشباب ونضارته ورأيت بريقه وبصيصه يعدانك الإقبال ويحضرانك الثقة بالبقاء ويبعدان عنك الخوف من الفناء(١٦٦) .

وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيئين فى وصف علة الحكم يريدونه وإن لم يكن فى المعقول ومقتضيات العقول ، ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية ، وأن يأتى ما صيره قاعدة وأساسًا ببينة عقلية ، بل تسلم مقدمته التى اعتمدها بينة ... وكذلك قول البحترى :

كلفتمونا حدود منطقكم فى الشعر يكفى عن صدقه كذبه

أراد كلفتمونا أن تجرى مقاييس الشعر على حدود المنطق ... مع أن الشعر يكفى فيه التخييل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل . ويلخص عبد القاهر تصوره للتخييل فى القول بأنه ما يثبت فيه الشاعر أمرًا هو غير ثابت أصلاً ، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لاترى .(١٦٧)

لقد تشبث البالغيون كما تشبث الفلاسفة بمعجم لغوى شارح للتخييل ، يدور عند ابن سينا وابن رشد وعبد القاهر وحاز وأضرابهم من المتأخرين على تقويم الخيال الشعرى بوصفه فطنة ومخادعة للنفس ، وتلمسًا لطرائق الحيل المصنوعة ، ويكاد هذا المعجم يشى بتصورات القدماء لما هية الخيال الشعرى . ويدلنا التحليل المعجمى لهذه المفردات على أمرين جوهريين : الأول رد قدرة

الشاعر على إبداع الصور إلى ذكائه وفطنته . صحيح أن الشاعر لا ينطوى على بلادة فى الإدراك ، ولكنه أيضا فيما يبدع لا يوصف بالذكاء على نحو ما يوصف الفلاسفة والمشتغلون بالرياضة والطبيعة ، فالذكاء أمر نوعى ونسبى ، وكم من أذكياء فى العلوم النظرية أو التجريبية لا يحسنون تلقى الشعر وتذوقه . وقد نسلم لهم هذا الوصف إن كانوا أرادوا به موهبة خاصة تتيح للشعراء أن يدركوا فى اللمحة الخاطفة أوجه المشابهة فى المتخالف وضروب المخالفة فى المتشابه مما قد يخفى إدراكه ويصعب التقاطه .

ويتمثل الأمر الثانى فى اعتبار التخييل تحايلاً ومخادعة ، وكأنهم نظروا فى ذلك إلى قدرة الشاعر على أن يرى نفسه بله المتلقى ماليس بحقيقى أو واقعى ، بواسطة ما يصطنع من أقاويل موهمة ، وأين المخاتلة والتحايل والخداع المصنوع من الأداء الشعرى المتميز والمغامرة اللغوية التى يبدو الواقع من خلالها على نحو من التضايف جديد ؟ إن هذا المعجم يناسب فنون الصيد والحرب وما أشبه مما يعول على الخديعة والحيلة . ولا نظن أن الشاعر يضع فى اعتباره وهو يبدع أن يخاتل نفسه ، ولا نظن أن المتلقى يعتقد أن الشاعر يحتال عليه بأفانين من الخداع اللغوى .

ويعد أبو الحسن حازم القرطاجنى فى كتابه «منهاج البلغاء» امتدادا لتأثر الدرس البلاغى بأمشاج من الفلسفة اليونانية ، وقد ردد فى كثير من المواضع آراء ابن سينا والفارابى وابن رشد ، إلا أن ابن سينا كان أشد نفوذا وأوغل تأثيرا . ويتبين من عرض حازم للتخييل متابعته من سبقوه فى فهم الشعر على غرار القياس والتقسيم الصورى ، والمماثلة بين الشعر وبين القضية فى أشكالها المختلفة ، واعتبار الأقاويل الشعرية قسماً من المقولات ، قد تصدق فيها المقدمات أو تكذب إذ لا عبرة هنا بالصدق أو الكذب لأن مدار الشعر على الكلام من حيث هو مخيل .

وقد ربط حازم بين الصياغة الشعرية وتقسيم المناطقة للمقولات إلى برهانى وجدلى وخطابى ، ولم يمل كالعهد بمن سلف من البلاغيين والنقاد ، من ترديد

مذهب أرسطو فى العلاقة بين الهيولى والصورة ، وهو مذهب نقله العرب من مجال الطبيعة إلى مجال الشعر متمثلين تلك الهليومورفية فى العلاقة بين الألفاظ والمعانى . وانطلاقا من هذا الفهم انتهوا إلى أن التخييل لا شأن له بالمادة وإنما العبرة بوقوعه فى صورتها . قال حازم «ولعل الغلط إنما جرى عليهم من حيث ظنوا أن ما وقع من الشعر مؤتلفاً من المقدمات الصادقة فهو قول برهانى وما ائتلف من المشهورات فهو قول جدلى، وما ائتلف من المظنونات المترجحة الصدق على الكذب فهو قول خطبى ، ولم يعلموا أن هذه المقدمات كلها إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة كان الكلام قولاً شعريا ، لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة بل ما يقع فى المادة من التخييل ... وقد قال أبو على بن سينا : الأقاويل الشعرية مؤتلفة من المقدمات المخيلة من حيث يعتبر تخييلها ، صادقة كانت أوكاذبة ، وبالجملة تؤلف من المقدمات من حيث لها هيئة وتأليف تقبله النفس بما فيها من المحاكاة بل ومن الصدق فلا مانع من ذلك »(١٦٨)

والحق أن مذهب أرسطو فى المادة والصورة ، كان له أثر عميق فى شيء غير قليل من تراث الثقافة العربية ، نتبينه فى تفسير مفهوم الطبيعة ونظريات النقد القديم ، وفى مقولة الجواهر والأعراض عند المتكلمين ، ومشكلة قدم العالم ، نتبينه كذلك فى النظرية الصوفية العرفانية التى أطلقت مصطلحاً خاصاً مأخوذا من الحديث فى مقابل المصطلح اليونانى ، فماثلت بين المادة الكلية وبين العماء مماثلتها بين الهيولى والوحدة ، وبين الصورة والكثرة .

وقد تشبث حازم فى بيان الأقاويل الشعرية المخيلة بقاعدة الصدق والكذب ، وبسطها على طريقة المناطقة فى التفريغ والاستقصاء ، ورد الأساس الخبرى للقاعدة إلى خمسة أشكال فقال «فقد تبين ... أن الشعر له مواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الصادقة ، ومواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الكاذبة ، ومواطن يصلح فيها استعمال الصادقة والكاذبة واستعمال الصادقة أكثر وأحسن ، ومواطن يحسن فيها استعمال الصادقة وا الكاذبة أكثر وأحسن ، ومواطن تستعمل فيه كلتاهما من غير ترجح »(١٦٩)

وكثيرا ما كان حازم ينقل عن ابن سينا والفارابى نقلاً صريحاً ، وقد نقل

عن ابن سينا تصوره للعلاقة بين التخييل وبين اليقين والصدق والكذب ، وما تفضي إليه الأخيلة الشعرية من انفعال نفسي يذكرنا بما انتهى إليه نفر من المعاصرين من القول باللذة والألم . ولا نعدم أن نجد عند حازم ما وجدنا من قبل عند الفلاسفة من حديث عن التخييل والتصديق . وقد نقل حازم عن ابن سينا قوله : «والمخيل هو الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسيا غير فكرى سواء كان المقول مصدقاً به أو غير مصدق به ، فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل ، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه ، فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق ، فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً ، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً ... والناس أطوع للتخييل منهم للتصديق»(١٧٠)

ونقل حازم عن الفارابى قوله فى كتاب الشعر «الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشىء الذى خيل له فيه أمر ما من طلب له أو هرب عنه ، سواء صدق بما يخيل إليه من ذلك أولا ، كان الأمر فى الحقيقة على ما خيل له أو لم يكن . وإنما غلط فى هذا ـ فظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة ـ قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر» .(١٧١)

لقد كان حازم فى أكثر الأحيان ينقل عمن سبقوه دون مراجعة وتدقيق ، ومن ذلك متابعته لهم فى ربط الخيال الشعرى بمقولتى الصدق والكذب مما أفضى إلى نتائج غير دقيقة منها ، النظر فى التخييل على طريقة المتكلمين فى الأخذ بالمرجوح والأرجح ، فتارة يترجح فى الأقاويل الشعرية الصدق ، وتارة يترجح الكذب ، وفى مواطن أخرى يستعمل الشاعر الأقاويل صادقة وكاذبة بغير ترجيح ، ومن هذه النتائج الملتبسة ، الأخذ فى تقويم الخيال الشعرى بمعايير المنطق التى تقيس الحقيقة بمدى التطابق بين المعطى والعبارة المقولة فيه . ويؤذن هذا الاستبدال بأنهم عدوا الأقاويل الشعرية المخيلة فى رتبة أدنى من الحقيقة ، إذ التخييلات لا تكون فى مرتبة البرهان والقياس .

ولما كان المنطق الأرسطى يعتمد صحة البناء الصورى لا صحة المحتوى ،

سلك الفلاسفة ـ وتابعهم المشتغلون بالبلاغة والنقد ـ هذا المسلك فجعلوا التخييل واقعاً فى صورة التركيب وما ينحل إليه من تشبيه واستعارة ومجاز، وأفضى هذا التصور إلى مشكلة اللفظ والمعنى، وهى مشكلة آثروا التعبير عنها بالصورة والمادة.

ويبدو أن القدماء فهموا الانفعال الذى يلم بالمتلقى فهما ساذجاً، يدل عليه قول الفارابى الذى نقله حازم: الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذى خيل له فيه أمر من طلب له أو هرب عنه. لا شك أن ابن سينا كان أدق من الفارابى فى تحليل الانفعال الناجم عن التخييل، لأنه إنما رده إلى مقولتى اللذة والألم، يدل على ذلك قوله: والتخييل انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو غم أو نشاط.

إن الفرق بين التصورين يتمثل فى التمييز بين انفعالين يأخذ أحدهما وضع الاستجابة العضوية فى شكل مواقف عينية كهرب من مخوف أو طلب لأمر من الأمور يميل إليه الطبع، ويأخذ الآخر شكل كيفيات نفسية لا تتجاوز مستوى الاستجابة السيكولوجية إلى مستوى عضوى كالذى راغ إليه الفارابى. وهذا النوع من الانفعال الموضوع فى إطار سيكولوجية سلوكية ربما ناسب الموضوعات المتشخصة ولكنه لا ينسجم مع التخييل الشعرى، ذلك أن انفعال المتلقى للتخييل لا يشترط فيه الفعل وإنما هو استجابة تئول إلى موقف نفسى وبنية وجدانية، والفرق بين الانفعالين فرق فى نوعية التلقى.

وقد حد حازم الشعر فلم يختلف فى تعريفه والوقوف على ماهيته عن ابن سينا، وذلك قوله «إن الشعر كلام مخيل موزون مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أوكاذبة، لا يشترط فيها بما هى شعر غير التخييل». [١٧٢] وواضح من تعريف حازم أنه يدور على مصطلح منطقى كالمقدمات والصدق والكذب، وهى ألفاظ يديرها المناطقة فى مبحث القياس والبرهان وبيان شروط صحة الإنتاج أو فساده صدقا كذبا. وسرعان ما تغلغل هذا المصطلح فى البلاغة المتأخرة، حتى إن بعض من ألفوا فى المنطق من المتأخرين جعلوا الشعر قسما من القياس يلى البرهان والجدل

والخطابة .

إن صاحب منهاج البلغاء يتابع فى مواضع كثيرة من كتابه آراء ابن سينا التى استمد معظمها من كتاب الشعر لأرسطو ، ومن هذا القبيل إشارة حازم إلى علاقة الخيال باللذة ، وهى علاقة سبق أن ذكرها ابن سينا وبرر ها بأن الالتذاذ بالتخيل والمحاكاة إنما يكمل بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشىء المخيل ، وتقدم لها عهد به . وذهب حازم هذا المذهب فقال «من التذاذ النفوس بالتخيل ، أن الصور القبيحة المستبشعة عندما قد تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هى أمثلة له ، فيكون موقعها من النفوس مستلذا لالأنها حسنة فى أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكى بها عند مقايستها به »(١٧٣)

وواضح أن ابن سينا والقرطاجنى كليهما إنما صدرا فى ذلك عن قول أرسطو فى كتاب الشعر : « ... إن الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع . دليل ذلك ما يقع فعلاً : فإننا نلتذ بالنظر إلى الصور الدقيقة البالغة للأشياء التى نتألم لرؤيتها ، كأشكال الحيوانات الدنيئة والجثث الميتة ... فيكون التذاذ هؤلاء برؤية الصور راجعا إلى أنهم حين ينظرون إلى الأشياء يتفق لهم أن يتعلموا ويجروا قياساً فى كل منها ، كأن يقولوا : هذا هو ذاك فإنه إذا اتفق أن لم تكن قد رأيت الشىء قبلا فإن اللذة لاتكون حينئذ ناشئة عن المحاكاة بل عن الإتمام أو عن اللون أو عن سبب آخر كهذين »(١٧٤)

إن العلاقة بين المحاكاة أو التخييل وبين اللذة ، ليست بمعزل عما أثير من قبل حول الصلة بين الخيال والانفعال . واللذة انفعال لا يكفى فى التعرف عليه مجرد الرصد الخارجى للظواهر الفسيولوجية المساوقة ، وإنما لا بد من التعرف على المعنى فى الموقف الانفعالى . وواضح من نص أرسطو الذى ألم به ابن سينا والقرطاجنى ، أن التمثيل للذة الناجمة عن التخييل ، إنما كان بواسطة الإحالة على الفنون التشكيلية كالرسم والنحت . ومن اللافت فى هذه النصوص ، الإحالة على الالتذاذ بالصور المستقبحة إذا ما أحسن تصويرها ، ذلك أن هذه العبارة تعنى أن للفن واقعاً يختلف تماماً عن الواقع المعتاد ، فالنفس قد تتألم عند

رؤية الأشياء الشنعة بذواتها ، ولكنها لا تلبث أن تلذها إذا ما رأتها مصورة أو معبراً عنها فى عمل فنى متميز .

ولكن ما طبيعة الموقف إذا عمد الشاعر أو الراسم بواسطة الخيال إلى الأشياء الجميلة بذواتها فقبحها ؟ أيثير هذا الوضع فى المتلقى الشعور ذاته بالتعجب والالتذاذ ؟ ولماذا اشترط أرسطو ـ وتابعه الفلاسفة والبلاغيون ـ أن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشيء المتخيل حتى تتحقق اللذة ؟

إن القبح الذى ينفر منه الطبع فى الواقع ويألم ، ويلتذ به إذا ما تأمله فى عمل فنى متقن ، أمر يلائم طبيعة المحاكاة ، أما الموضوع الجميل الذى تلذه النفس فى الواقع ، فإنها تألم له إذا ما طرأ عليه التقبيح فى الفن ، هذا فضلاً عن أنه لا يتسق وطبيعة المحاكاة ، لأننا فى الوضع الأول بإزاء أشياء ليست جميلة فى ذواتها ، وإنما تلذها النفس بسبب الحذق فى التخييل والبراعة فى المحاكاة . وليس فى الوضع الثانى محاكاة ، إذ أى شيء يحاكيه العمل الفنى عندما يقبح الأشياء الجميلة ؟ . إن الأولى أن يطلق على مثل ذلك أنه تشويه .

ومن قبيل التأكيد على علاقة الخيال الفنى بالانفعال ، اتباعا لمنهج النظريات النفسية القديمة ، وهو منهج يلوذ كما سبق أن تعرفنا عليه فى الباب الأول بمصادرات سلوكية وأخرى سيكوفسيولوجية ، الإشارة المتكررة إلى أن التخييل يبسط النفس لأمور ويقبضها عن أمور فى إطار تلق ليس فيه إعمال فكر أو روية ، مما يعنى أن الانفعال من المتلقى وضع لا شعورى يخلو تماماً من القصد والإرادة . ومن هذا القبيل أيضاً ربط الخيال بالتعجيب ، والتعجيب كالتخييل من جهة الاشتقاق ، إذ يفترض كلاهما أن الفلاسفة والبلاغيين قصدوا بهذه البنية اللغوية الدلالة على حضور المستقبل أو المتلقى لأنه هو الذى يقصده الشاعر بأن يثير فيه اللذة والتعجب . وقد ذكر حازم فى هذا السياق «أن القول المخيل قل ما يخلو من التعجيب بل كأنه مستصحب له ... والتعجيب فى القول المخيل يكون إما من جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله ... ويكون من جهة كون الشيء المحاكى من الأشياة المستغربة والأمور المستطرفة ، وإذا وقع التعجيب من الجهتين المذكورتين ، ... فتلك الغاية القصوى من التعجيب ، وللنفوس إلى

ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد »[١٧٦]

ومن ملاحظات حازم الجديرة بالاعتبار ، التفاته إلى التمييز بين الشعراء وفق معيار دقيق يمكن أن نطلق عليه نقيضة العفوية والقصد فى عملية الإبداع الخيالى والبناء الشعرى .

أما القصدية المبدعة فقد عبر عنها بقوله « ... ويجب ألا يسلك بالتخييل مسلك السذاجة فى الكلام ، ولكن يتقاذف بالكلام فى ذلك إلى جهات من الوضع الذى تتشافع فيه التركيبات المستحسنة ، والترتيبات والاقترانات والتسب الواقعة بين المعانى ، فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة »[١٧٧]

وأما العفوية التى يوهم الشاعر بها المتلقى أنه لم يقصد هذا الإبداع الخيالى أو ذاك قصداً تهيأ له بالملاحظة ، فقد قال حازم فى تحليلها « ... فعلى هذا النحو من الانتقال أصل منشأ الشعر .

وقد يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره فى هذه الخيالات أسرع شىء حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تتحصل له إلا بملاحظتها ولو مخالسة . وكانت هذه الملكة نحواً من ملكة الخاطر ، فإنه وإن كان أصل تعلمه القراءة وتتبع الحروف وحركاتها وسكناتها مقطعة ، فإنه تحصل له ملكة لا يحتاج معها إلى ذلك التتبع ، بل يعلم عندما يقع بصره على مجموع الحووف المختطة ، أى لفظ يدل عليه ذلك المجموع » .[١٧٨]

إن القصد الفنى الذى يحجبه الشاعر بنوع من العفوية ، تصور يحطم مذهب الإلهام الذى كثيرا ما عبر عنه بوصفه انسيابا تلقائيا وتدفقا عفويا ، ومادام الشعر إبداعا فلابد أن ينطوى على ضروب من القصد ، تتمثل فى تخمير الموقف واحتضان التجربة ومعاناة الخلق المستند إلى الخيال وهو يحطم ويركب ويضايف ويكشف عن النسب بين المعانى ، ويبنى الأساليب والأفكار والصور ، ويستخلص المتشابه من المتخالف ، ويضع المتمايز فى صميم المتماثل .

وإذا كان الأمر كذلك ، فلا مجال للقول بالمباغتة والهجوم الخاطف والوحى

النازل من السماء أو من قبيل شياطين الشعر تفسيراً للإبداع ، لأننا بإزاء قصد يباعد بين الشاعر وبين السذاجة فى التخييل ، وقد يخفى هذا القصد ويحتجب ، وقد ينكشف ويظهر ، وبين احتجابه وانكشافه يتقوم معيار التمييز بين الشعراء . ولا شك أن الشاعر الذى يخفى أسرار إبداعه الفنى ، متمثلاً فيما وصفه حازم بالتركيبات والاقترانات وإيقاع النسب بين المعانى ، ويحجب ذلك كله بما يوهم بأنه لم يقدح فكره ولم يشغل خاطره بملاحظة الأخيلة ، أكثر تميزاً وبراعة من هذا الذى لا يقدرر على الإيهام بالعفوية ، بحيث يلاحظ القارىء طرائقه فى التعمل ومناحيه فى الاحتشاد .

لقد اتبع حازم فى بسط هذه النقيضة ، المنهج النفسى القائم على فكرة الملكات ، فجودة الطبع ومواتاة القريحة ، وكثرة المزاولة واتساع الدراية ، تفضى لدى الشاعر . إلى تربية ملكة تتيح له الانتقال من صورة إلى أخرى ، وتيسر له السبيل لإلهام المتلقى بالعفوية والتلقائية .

وقاس حازم فكرة الخواطر والملكات التى تنقل الشاعر من صورة إلى صورة ومن معنى إلى معنى ، على ما يتهيأ للشاعر بكثرة المزاولة واستعداد الملكة وحضور الخاطر ، من حساسية موسيقية تعينه على معرفة موازين الشعر بمجرد اختلاس النظر إلى الحروف فى هيآتها وتراكيبها ، بحيث يعلم دلالة البنية الشعرية على الألفاظ فى نسقها العروضى .

إن التعرف على ميكانيزمات التخيل والإبداع الشعرى ، قد ارتبط بتصورات نفسية تدور على الخواطر والملكات ، وأخرى تتصل بالدراية الشعرية . وليس من قبيل الضرورة أن تفضى هذه العمليات كلما توفرت إلى خيال مبدع وشاعرية متميزة ، لاسيما أن الخواطر والملكات قد تتصل بالوجه الآلى من الذاكرة ، هذا الذى يتمثل لدى من يتقنون الحفظ بظهر الغيب ، ويعين الإنسان على السلوك إذا ما عرض له موقف عملى يحتاج إلى ما وعته الذاكرة من قبل فى مواقف مماثلة . صحيح أن الشاعر مطالب بأن يتمثل نتاج من سبقوه ، ولكن ربما انتهى هذا التمثل ببعض الشعراء ، خاصة إذا ظاهرته المرانة وسعة الدراية وكثرة الحفظ والمزاولة ، إلى ضرب من الكتابة الآلية التى تتسم بالمهارة

والفطنة والدربة اللغوية والقدرة على محاكاة النماذج الجيدة ، ولكنها تفتقد الشاعرية المبدعة والخيال الخالق . إن العقبة التى يقتحمها الأفراد من الشعراء تتمثل فى أنهم مطالبون بأن يكشفوا ويحجبوا ، أن يغترفوا من ينابيع اللغة الأولى المفعمة بالمجاز ، وأن يغطوا عبقرية الخيال والقصد الفنى بما يشبه للمتلقين سبل العفوية وعدم التروى والعكوف الطويل .

لقد كان حازم مفتونا ـ برغم ما أبدى من ملاحظات صائبة ـ بطرائق المتفلسفين والمتكلمين وأهل صناعة المنطق فى التصنيف واستقصاء التقسيم ، وكأنه رغب فى أن يقنن للشعر وأن يضع للخيال الفنى معايير يقاس بها ويعرض عليها ، ومن هذا القبيل حديثه عن أنحاء التخييل الأربعة : المعنى والأسلوب واللفظ والوزن ، وتقسيمه التخييل الشعرى على طريقه الفلاسفة والتكلمين إلى ضرورى وعارض مستحب ، وعبارته فى ذلك «أن التخييل فى الشعر يقع من أربعة أنحاء : من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ، ومن جهة النظم والوزن ، وينقسم التخييل بالنسبة إلى الشعر قسمين : تخييل ضرورى وتخييل ليس بضرورى ولكنه أكيد أو مستحب ... والتخاييل الضرورية هى تخاييل المعانى من جهة الألفاظ ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ فى النفس وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم ، وآكد ذلك تخييل الأسلوب »(١٧٩)

إن العمل الشعرى فى نهاية الأمر معطى فى كليته وشموله ، وهذا الشمول كفيل بأن ينقض التفكيك المتعسف لوحدة البناء الشعرى ،وتقسيمه إلى ألفاظ ومعان وأوزان وأساليب ، ولم يقل أحد إن الشاعر أو المتلقى يتابع هذا التقسيم فيخيل المعانى ثم يشرع فى ترتيب جهات التخييل . ولم يكد حازم يفرغ من التصنيف الرباعى حتى راغ إلى تقسيم ثنائى أدرج بواسطته تخييل المعانى من جهة الألفاظ تحت مانعته بالضرورة ، وأدخل تخييل الأوزان والألفاظ والأساليب فيما هو غير ضرورى ولكنه بالتعبير الفقهى مستحسن ومستحب . ولا شك أن للتخييل الواقع من قبل الضرورة رتبة أعلى من التخاييل الأخر ، وكأنه يعالج مشكلة المفاضلة بين اللفظ والمعنى بواسطة هذا التصنيف الذى يغلب عليه المصطلح الفقهى ، وكأنه أراد بتخاييل المعانى من جهة الألفاظ ، أن يحدد

خاصية أساسية للخيال تتمثل فى تشخيص المجردات وتجسيد المعانى بإبرازها فى الصور المحسوسة .

ولإ يقاع التخييل فى النفس عند حازم طرائق ومسالك تنحل إلى التصور والمحاكاة والتداعى بواسطة ما تنشىء الذاكرة من علاقات . وهذه الطرق عنده تكون « بأن يتصور فى الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال ، أو بأن تشاهد شيئاً فتذكر به شيئاً أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتى أو خطى أو ما يجرى مجرى ذلك ، أو يحاكى لها صوته أو فعله أو هيأته .... أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيله لها »(١٨٠)

لقد عرض حازم ما يبديه الخيال من فعالية ونشاط فى النحت والتصوير والموسيقى والمسرح والشعر ، معتبراً التصور الذهنى طريقا من طرق وقوع التخييل ، برغم ما بين التخييل والتصور من تمايز واختلاف ، ولعله تأثر فى ذلك بابن سينا ومذهبه فى أن الخيال يعين على التصور والإدراك فى بعض العلوم التى تحتاج إلى التخيل كالأشكال الهندسية .

والحق أن التصور ليس طريقاً إلى التخيل ، فالوعى التخيلى لابد منه أولاً لإدراك الفروض والتصورات التى تنبثق من موقف عينى متخيل ، مما يؤذن بتناقض فى عبارة حازم ، واستبدال التخيل والتصور أحدهما بالآخر .

إن الوعى التخيلى هو الذى يؤسس التصورات ، وبفضله تتركب وحدة للمظهر فى كثرته وتعدده . لقد اقتفى حازم مذهب أرسطو فى أن موضوعات الذاكرة هى موضوعات للخيال ، وإذا كان الإدراك والتخيل شرطين للتذكر ، فإنهما يكونان أسبق من المشروط لا محالة ، وعندئذ لا يكون التذكر وما يتصل به من عمليات التداعى فى سياق بنية ترابطية ، طريقاً لوقوع التخييل فى النفس ، هذا فضلاً عن التمايز بين الصورة التذكرية والصورة التخيلية . صحيح أن كلتيهما فى وضع استحضار لغائب ، ولكن بينما تبدو الأولى استرجاعاً للماضى فى الحاضر ، تظهر الثانية نفسها موجودة فى الآن . إننا إذ نتخيل لا نتذكر خبراتنا وتجاربنا بتفاصيلها ، وإنما نستحضر منها ما يلائم الموقف ويعين على التجربة الفنية .

لقد تأثر حازم فى مبحث الخيال الشعرى بالبلاغة التقليدية وبتقسيم النقاد القدماء الشعر إلى أغراض ومناسبات ، ومذهبه فى هذا السياق ما نعته البلاغيون بمناسبة القول الشعرى لمقتضى الحال ، فلا تخيل فى التهانى إلا الأمور السارة ، ولا تخيل فى المراثى إلا الأمور المفجعة ، مما يعاون التخييل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه(١٨١) .

إن هذه القاعدة التى تشبث بها الدرس البلاغى ، توضح لنا ما نصادف فى كتب النقد من مطاعن على الشعراء الذين لم يأخذوا أنفسهم فى مطالع ما أبدعوا من قصائد بهذه القاعدة الملزمة لإيقاع المجانسة بين مساق القول ومساق الموقف ، فبدت مطالعهم عند أولئك النقاد نابية ومستهجنة . ومن هذا القبيل ، ما حدث به ابن طباطبا العلوى فى عيار الشعر إذ ذكر أن الشاعر ينبغى له أن يحترز فى أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير منه أويستجفى من الكلام والمخاطبات كقول أبى نواس للفضل بن يحى ، وهو مما أنكر عليه :

أربع البلى إن الخشوع لبادى عليك وإنى لم أخنك ودادى

وقول الطائى أبى تمام يمدح أبا العباس عبدالله بن طاهر :

هن عوادى يوسف وصواحبه فعزماً فقدماً أدراك النجح طالبه

وقول ذى الرمة فى مطلع قصيدة يمدح فيها خليفة أمويا كانت عينه تدمع أبداً :

مابال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب

وبعض مطالع المتنبى مما هو مذكور فى كتاب الوساطة للجرجانى(١٨٢) .

وقد ألحق حازم بهذه القاعدة شرطا آخر لتقع صور الخيال من النفس موقعا حسنا ، ويتمثل هذا الشرط فيما وصفه بالتعجيب يتوسل إليه الشاعر بأسباب عفية يدق إدراكها ، أو بتشبيه لطيف أو جمع بين أمور متنافرة برابطة بعيدة ، ومن هذا القبيل قول عمر بن دراج فى وصف الخمر :

وسلافة الأعناب يشعل نارها تهدى إلى بيانع العناب

وهو داخل فى محاكاة الشىء بغيره على غير ما ألف فيه ، فالمألوف أن

يذوى النبات الناعم بمجاورة النار ، لا أن يونع فأغرب فى هذه المحاكاة[١٨٣]

إن ما وصفه حازم بالغرابة فى الصور الجارية فى الشعر على غير المألوف والمعتاد ، كان عند طائفة من قدامى النقاد موضع مؤاخذة فى تقويم الصور التى فتحت آفاقاً جديدة . ولو أن الشعراء جروا فيما يبدعون من صور على السنن المألوف ، لما تميزت رؤية الشاعر عن سائر الرؤى ، ذلك بأن الشعراء يمنحوننا أفقاً مائلاً يعدل عن المألوف ، ويهىء نوعاً من المضايفة التى تحققها صور الخيال وأبنية الإسناد الشعرى القائم على الاقتحام والمغامرة اللغوية . إن هذا الذى استشهد به القرطاجنى لابن دراج فى سياق ما يبدع الخيال من صور غير مألوفة ، يئول إلى نقيضة ما يتفتح وما يحترق بوصفها سمة أساسية فى التكوين الإستطيقى للشعر الخمرى ، بل إلى نقيضة كونية فى سياق عنصرين من العناصر الأربعة القديمة ، فالأشياء ما تلبث أن تنضر وتتفتح بسريان الماء فى أصولها ، حتى تذوى وتحترق وتحور رماداً عندما تلفحها حرارة النار الكونية .

وتنبىء مقولة التناسب الذى به يحسن موقع الصور الخيالية فى النفس بأمرين : الأول أن البلاغيين والنقاد افترضوا فى مبحث الشعر وضع المتلقى الذى يستقبل ما يرسل الشاعر من معانى وصور . وهو افتراض لا يخلو من موقف اجتماعى يتمثل فى أن الفن ضرب من الوعى والوجود للغير ، من حيث هو علاقة وطيدة بين شعور المبدع وشعور المتلقى . والأمر الثانى أنهم عدلوا عن مناسبة المعنى للحال التى فيها الشاعر ، إلى ملاءمة بين المعنى والحال التى فيها القول – وهو عدول موضوع فى نسق خاص بتقسيم الشعر إلى أغراض ومناسبات تقليدية ، تفسر ما نظفر به فى كتب البلاغة والنقد من مباحث خاصة بسقوط المطالع وضعف التخلص وتنافر الأشطار وافتقاد التناسب بين العبارة الشعرية ومقتضى الحال . صحيح أن مناسبة المعنى للحال التى فيها القول ، أعون للتخييل على تأثر النفس بما يبدع من صور وأفكار ، ولكننا فى ضوء الدراسات النقدية الحديثة ، نعدل هذا التلاؤم فنخرج به عن الحال من حيث هى وضع خارجى لا يعدو أن يكون مناسبة أو غرضا ، إلى فهم آخر يضع هذا التناسب وضعاً يتصل بالسياق الوجدانى والنفسى للشاعر ، ويرتبط بموقفه وتجربته الذاتية باعتبارها لحظة لها

طابعها الفريد ، وإلا فكيف نفهم قول المتنبى فى مطلع قصيدة له فى مدح كافور :

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا
تمنيتها لما تمنيت أن ترى صديقاً فأعيا أو عدواً مداجيا

وقوله يرثى أم سيف الدولة :

صلاة الله خالقنا حنوط على الوجه المكفّن بالجمال

إن التغاضى عن السياق الذاتى ولحظة الإبداع ، والاكتفاء بالمستوى الخارجى للعلاقة ، جر البلاغيين والنقاد فى غير قليل من المواطن ، إلى أحكام لم تأخذ فى الاعتبار إلا العرف الشائع وما يليق وما لا يليق ، مما فتح للتقويم الأخلاقى سربا إلى الشعر فالتبست المقاييس واختلطت معايير التقويم .

ألا ترى أنهم استهجنوا مطلع قصيدة النواسى فى مدح أحد البرامكة لأنه ذكر فيه الخشوع البادى والربع العافى ، وعللوا لهذا الاستهجان بأن التخييل لم يقع موقعاً حسنا لما بين القول الشعرى والمقتضى اللازم للغرض من تنافر ، وفاتهم فى ذلك أن المطلع موضوع فى نسق من التعبير النمطى المتوارث ، وأن لا تساق القول الشعرى مع مقتضى الحال وجهاً آخر هو المقتضى السيكولوجى الذى جعل الشاعر يتناول رفعة الملك وشموخ السيادة وعز الغنى ووجاهة المظهر ونعومة أظفار العيش ، من منظور الفناء الذى يبتلع الأشياء ، وقد عبر عنه بمعادل فنى يتمثل فى الأطلال الخاشعة والربوع البالية . ومذهبهم فى بيت ذى الرمة السابق ومالبف لفه كقول جرير يمدح الخليفة الأموى :

أتصحو أم فؤادك غير صاحى عشية هم صحبك بالرواح

وقول الأخطل فى مطلع مدحة له :

خف القطين فراحوا منك أو بكروا وأزعجتهم نوى فى صرفها غير

هذا وأشباهه عند القدماء ، اختل فيه التخييل لأسباب أخلاقية وأخرى تتعلق بما ينبغى أن يراعى فى مدائح الملوك والأمراء ، وهى أمور بعيدة عن الفن الشعرى ، لا تعول إلا على ما يرضى غرور الكبراء من رياء ومداهنة . والعجيب

فى الأمر أن نفرا من الممدوحين استهجنوا بعض هذه المطالع وتطيروا ببعض ، حتى لقد كان منهم من يقاطع الشاعر فيصلح له أو يرد عليه قوله ، وتلقف النقاد والبصراء بالبلاغة هذه المطالع ، ووضعوها تحت مالم يحسن التخييل فيه لعدم التناسب . ومما يروى فى هذا السياق قول الخليفة لجرير « بل فوءادك أنت » ، وقول الآخر للأخطل « بل منك » تطيرا بمطلع مدحته ، وقول طائفة من البلاغيين والنقاد إن ذا الرمة وقع فى خطأ لأن الممدوح كانت عينه تدمع أبداً ، وهو لعمرى خطأ فرضوه على الشاعر فرضا ، وهو أدخل فى باب مراعاة المقول فيه ، وليس فيه مما زعموا نبو فى التعبير أو فساد فى الخيال ، وإنما هو من قبيل مايسميه البلاغيون « التفاتاً » من حيث هو تعبير لغوى يدور على مخاطب يتخيله الشاعر ، وينشئه فى وجدانه بواسطة أبنية لغوية تنشط ضمائر المخاطب إن فى انفصالها أو اتصالها . إن الشاعر فى هذه الأبيات وفى غيرها ربما رغب فى محاورة نفسه فعدل عن الضمير الموضوع للمتكلم إلى ضمير المخاطبة ، مما يؤذن بأن للأنا الشاعرة طبقات ومستويات ، تتكشف فى الإبداع بواسطة هذا التبادل اللغوى ، فيحور المتكلم مخاطبا ، وينقلب المخاطب متكلماً فى سياق ملتف بذاته ، وإيقاع ينحل فى النهاية انقسامه إلى وحدة الشعور المبدع .

وأما قول المتنبى فى رثاء أم سيف الدولة ، فقد نقل فى شرحه أبو البقاء العكبرى عن ابن وكيع أن وصفه أم الملك بالوجه الجميل غير مختار فى مناسبة الرثاء[١٨٤] ، لعدم مراعاة القول للمقام ، مما يجعل الصورة الخيالية نافرة غير واقعة فى موقعها الملائم . ولو أن النقاد وشراح الديوان التفتوا إلى ما للحظة الإبداع الشعرى من مقتضى نفسى هو معيارها الذى تقاس به ، ولو أنهم تدبروا مطلع القصيدة إذ يقول المتنبى :

نعد المشرفية والعوالى وتقتلنا المنون بلا قتال

لما راغوا إلى الحكم بالتنافر والاستهجان . صحيح أن الموقف محكوم برثاء أم الأمير ، والرثاء تجربة أساسها التفجع ، ولكن لما أغمضوا عن التركيب النفسى للقائل ، ند عنهم سياق الصورة الخيالية ماثلة فى الطيب والجمال . وما أشبه هذا البيت بقول المتنبى فى الغزل :

زودينا من حسن وجهك ماذا م فحسن الوجه حال تحول
وصلينا نصلك فى هذه الدن يا فإن المقام فيها قليل

إن الأبيات وإن اختلف الغرض الشعرى ، يجمعها وينظم شملها فى مدار واحد ، تأمل الحسن المسجي ، والجمال يئول أمره إلى سكون المنون وصمت العدم ، ولا يخفى أن الموقف النفسى والتجربة الذاتية أفضتا إلى هذه الاستعارة التى ألفت بين روعة الجمال ورهبة الموت ، وهو تأليف يسمح بتبادل الأطراف المتضايفة فى الصورة ، بحيث يبدو الوجه مكفناً بالجمال ، كما يظهر الجمال مكفناً بالموت . وهكذا يضعنا المتنبى أمام تأمل للوجود الإنسانى فى نقصانه ، وتأمل للجمال الأنثوى الداثر ، وما يشيعه فى النفس من رهبة وجلال .

ولحازم فى المنهاج تقسيم آخر للتخييل من جهة متعلقاته ، يدور على تصور الموضوع والأداة ، أو على ما يسميه النقاد المحدثون المضمون والشكل . فثم تخييل واقع فى المضمون ، وأداة هذا التخيل ماثلة فى الشكل ، وثم تخيل للمضمون وللشكل بواسطة الأنساق والاسلوبية وما تضم من معانٍ وألفاظ . وأجرى حازم هذين النوعين من التخيل على نمط ما تداوله البلاغيون واللغويون من حديث عن الدلالات الأوائل والدلالات الثوانى ، فتحدث عن التخييل الأول والتخييلات الثوانى ، وعول فى وصف التخيل الثانى على ما أثر عن طائفة من النقاد والبلاغيين الذين كانوا يتناولون الصيغ الشعرية فيحللونها ويصفونها بمعجم لغوى مشتق من العقود المصنوعة من كرائم الأحجار ، ومعاجم أخرى مأخوذة من التصوير والأزياء التى كان الصناع يتفننون فى تفصيلها وتزيينها ، ومن هذا القبيل ما تصادف عندهم من تقويم انطباعى يدور على التنضيد والتسهيم والتوشية وماشا كل هذه الألفاظ . يقول حازم «وينقسم التخييل بالنظر إلى متعلقاته قسمين : تخيل المقول فيه بالقول ، وتخيل أشياء فى المقول فيه وفى القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه . فالتخييل الأول يجرى مجرى تخطيط الصور وتشكيلها ، والتخييلات الثوانى تجرى مجرى النقوش فى الصورة..» والتوشية فى الأثواب ، والتفصيل فى فرائد العقود وأحجارها . وتلك الصيغ والهيئات هى التخاييل الثوانى ... فهى تجرى من الأسماع مجرى الوشى فى البرود ، والتفصيل فى العقود

من الأبصار . والنفوس تتخيل بما يخيل لها الشاعر من محاسن ضروب الزينة فتبنهج لذلك ، ولهذا نقلوا إلى بعض الهيئات اللفظية التى من هذا القبيل ، أسماء الصناعات التى هى تنميقات فى المصنوعات ، فقالو الترصيع والتوشيح والتسهيم من تسهيم البرود ، وكثير من الكلام الذى ليس بشعرى باعتبار التخييل الأول ، يكون شعرا باعتبار التخاييل الثوآنى »(١٨٥)

فى هذا النص أمور جديرة بالاعتبار ، منها أن اشارة حازم للتخييل الثانى ينبغى أن تفهم على نحو يساوق تصورات القدماء ، حتى لا نخلط بين التخيل الثانى عند حازم ، وبين مفهوم الخيال الثانوى عند كوليردج Coleridge بمفهومه الرومانتيكى ، وهو ما سنعرض له فى سياق لاحق . ومن هذه الأمور تمييز حازم بين تخيل إجمالى أو تخطيطى للقصيدة وبعبارة أخرى مخطط خيالى Imaginative Sceme وآخر هو التخيل الثانى أو التفصيلى ، إن تخيل المقول فيه بالقول ، أو تخيل المضمون الشعرى بواسطة الشكل ، يعادل مانصفه بالتخيل الكلى أو المخطط الخيالى المجمل ، أما التخيل الثانى فإنه بمثابة تفصيل وتنفيذ للمخطط الإجمالى الأول ، نقف عليه فى الصيغ والهيئات والتراكيب . إن هذا الالتفات من قبل صاحب المنهاج ، ليؤكد مرة أخرى أن العمل الشعرى ليس بسبيل العفوية والتلقائية ، وأن الشاعر يستحضر بالتخيل الأول عمله الشعرى فى شكل هلامى مجمل ، لايلبث أن يتمايز ويقع فيه التفصيل والترتيب وتركيب العبارات وبناء الأساليب وإيداع الصور بفضل هذا التخيل الثانى الذى وصفه حازم على نحو فيه تأس ومتابعة للقدماء من جهة اعتباره ضرباً من التوشية والزخرف والتنميق ، وكأنه قاس الإسكيمات الخيالية ومايليها من تخيل لجزئيات البناء الشعرى وتفاصيله ، على طائفة من الصناعات التى لا يخلو نتاجها من قيمة جمالية ، معولاً فى هذه المقايسة على التصور اليونانى القديم للعلاقة بين المادة والصورة .

لم ينته حازم فى عرض نظريته فى الخيال الفنى إلى تصور واحد متسق مع نفسه ، ذلك أنه كان شديد التردد بين النظرة الجشطلتية التى يشى بها النص المسوق آنفاً ، وبين النزعة الترابطية الآخذة بفكرة التجارب واللحظات

المنفصلة ، المبنية على قانون التداعى وما ينتظم من مبادىء الزمان والمكان العلية ، وذلك قوله «والتخاييل فى المعانى منها محاكيات تقع فى أمور من جهة ما ترتبت فى مكان ، وحصل لبعضها وضع ونسبة من بعض ، فتحاكى على ما وقعت عليه من ذلك ، ومنها محاكيات تقع فى أمور من جهة ما ترتبت فى زمان ، ووقع فيه بعضها بنسبة من بعض ، وانتسب شىء منها إلى شىء ، فتحاكى أيضاً على ما وقعت عليه من ذلك»[١٨٦] وواضح أن النزعة الترابطية عند حازم لا تفهم بمعزل عن مذاهب المفكرين المسلمين فى العصر الوسيط ، ولا تتصور هذه النزعة إلا فى سياق يأخذ بأفكار سيكولوجية وأخرى فلسفية ، تئول إلى مراكز الأعصاب وقوى الملكات ، والاهتمام بتقويم الوقائع الجزئية ، واعتماد الإدراك الحسى أصلا لما ينشىء خيال الشاعر من صور وتراكيب ، بحيث يكون التخيل تبعا للإدراك ، فإن لم يكن الموضوع المتخيل قد أدرك من قبل ، يخيل بأحواله اللازمة من حيث هى حسية مشهودة ، وذلك أن الأشياء «منها ما يدرك بالحس ، ومنها ما ليس إدراكه بالحس ، والذى يدركه الإنسان بالحس ، فهو الذى تتخيله نفسه ، لأن التخييل تابع للحس ، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخييله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له ، حيث تكون الأحوال مما يحس ويشاهد . فيكون تخييل الشىء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره ، والأحوال الملازمة له حال وجوده ، والهيئات المشاهدة له لما التبس به ووجد عنده»[١٨٧]

لقد كان حازم شديد الفتون بالتعبير عن مذهبه فى الخيال بأساليب متنوعة ، تدور أحياناً على فكرة يلم بها ، ثم يشققها ويقلبها ويستنفد مضمونها بضرب من الاستقصاء ، ومن هذا القبيل تعبيره عن التخاييل الأوائل والتخاييل الثوانى من خلال تصور يرد التخيل الأول إلى الكلى ، ويعزو التخيل الثانى إلى الجزئى ، ملتزما فى ذلك ، التصنيف الذى لا تخطىء فيه التعرف على منهج يتميز بالتفتيت والتبعيض ووضع دينامية الإبداع الشعرى فى سياق يعزل اللحظات بعضها عن بعض ، وكأن الأمر فى الإبداع الخيالى مقيس بنوع من اللبس على بنية الفكر المنطقى والفلسفى ، ذلك الذى يقوم على التفكيك وتعقل الظاهرة وتحليل العمليات الذهنية التى يفضى بعضها إلى بعض . وإذ أخذ حازم بهذا

التصور ، رد التخاييل إلى ثمانية أقسام : أربعة للتخيل الكلى الأول ومثلها للتخيل الجزئى الثانى . يقول حازم فى هذا السياق «.... وللمخيلين فى التخييلات التى يحتاجون إليها فى صناعتهم أحوال ثمانية : الحال الأولى يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التى يريد إيرادها فى نظمه أو إيراد أكثرها .

الحالة الثانية أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبا أو أساليب متجانسة أو متخالفة ، ينحو بالمعانى نحوها ويستمر بها على مهايعها .

الحالة الثالثة أن يتخيل ترتيب المعانى فى تلك الأساليب ، ومن أهم هذه التخيلات ، موضع التخلص والاستطراد ، الحالة الرابعة أن يتخيل تشكل تلك المعانى وقيامها فى الخاطر ، فى عبارات تليق بها ، ليعلم ما يوجد فى تلك العبارات من الكلم التى تتوازن وتتماثل مقاطعها ، ما يصلح أن يبنى الروى) عليه ، وفى هذه الحال أيضاً يجب أن يلاحظ ما يحق أن يجعل مبدأ ومفتتحاً للكلام ، وربما لحظ فى هذه الحال موضع التخلص والاستطراد . فهذه أربع أحوال فى التخاييل الكلية .

الحالة الخامسة وهى أول حال من التخاييل الجزئية ، أن يشرع الشاعر فى تخيل المعانى معنى معنى ، بحسب غرض الشعر .

الحالة السادسة أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلاً له ، وذلك يكون بتخيل أمور ترجع إلى المعنى من جهة حسن الوضع والاقترانات والنسب الواقعة بين بعض أجزاء المعنى وبعض ، وبأشياء خارجة عنه مما يقترن به ، يكون عوناله على تحصيل المعنى المقصود به .

الحالة السابعة أن يتخيل لما يريد أن يضمنه فى كل مقدار من الوزن الذى قصد ، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ، ما يجب فى ذلك الوزن فى العدد والترتيب ، بعد أن يخيل فى تلك العبارات ما يكون محسنا لموقعها فى النفوس .

الحالة الثامنة أن يتخيل فى الموضع الذى تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى ، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى ،

وتكون عبارة المعنى الملحق طبقاً لسد الثلمة التى لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها ، ومن هذا قول المتنبى فى مدح سيف الدولة :

نهبت من الأعمار ما لو حويته لهنئت الدنيا بأنك خالد »(١٨٨)

إن هذا التصنيف الذى قدمه حازم ، يكشف عن فقدان الدقة وتداخل الأقسام ، وذلك أنه أدرج بنية الإيقاع تحت الكلى ، وجعل القوافى والزحافات والعلل من قبيل التخيل الجزئى اللاحق ، برغم أن الإيقاع أو الوزن المختار يتضمن عدد التفاعيل وترتيبها بحسب الأسباب والأوتاد والفواصل ، وما يطرأ على الوزن من ضروب الزحاف وأنواع العلل .

ومن الملاحظ أن صاحب المنهاج إنما صنف التخيل فى سياق الشعر العربى ، وأنه قنن للخيال الشعرى وقعد انطلاقاً من نظرة جزئية لم تأخذ إلا الشعر العربى فى الحسبان ، برغم أن للخيال الشعرى لغة عالمية . ولهذه الملاحظة دلالتها على ارتباطه بجملة من الأحكام البلاغية والنقدية التى تدور على المطالع ومناحى تخلص الشعراء وما يلوذون به من توشية وتزيين .

إن أحوال التخاييل الكلية ، تنحل إلى المناسبات والأساليب ومواطن التخلص والاستطراد والبناء العروضى ، أما التخاييل الجزئية فتتمثل فى التزيين ومراعاة التقفية غير المتكلفة بواسطة المعانى اللواحق ، وتفصيل هذه المعانى والقياس العددى لوحدات الوزن وما يعرض له من زحافات وما يطرأ عليه من علل .

ويشىء هذا النص بمحاولة استبطان ما يجرى فى نفس الشاعر من عمليات مترابطة ، رغبة فى تحليل ميكانيزمات الإبداع الخيالى فى الشعر . ومما يحمد لحازم اهتمامه بالإيقاع والأوزان ، برغم أنه مازال مرتبطا بالتشكيل الخارجى لموسيقى الشعر وما تخضع له من أسباب وأوتاد وفواصل وعلل وزحافات ، مع أن «الأوزان العروضية المعروفة فى الشعر العربى لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة ومنسقة تنسيقاً تجريدياً صرفاً ،.... أما الإيقاع الداخلى للكلمات ، أى إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة أو لين ، ومن طول أو قصر ، ومن همس أو جهر ، فشىء قلما يدخل فى التقدير ، وهو على كل حال

لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه »[189] .

لقد فهم حازم الأسلوب فهماً يناسب ميراث عصره ، يعول على تصور جزئى يئول معه البناء الشعرى إلى ضرب من العزل والتفكيك . والأسلوب فى نهاية الأمر هو « الشخصية اللغوية » متجلية فى وحدة البناء الشعرى .

إن الأحوال التخيلية الثمانية لا تطابق عملية الإبداع الخيالى فى مجال الشعر . صحيح أن التخيل الكلى فى هلاميته ، يهيء للشاعر رؤية جشطلتية للقصيدة ، ولكن مذهب حازم فى هذا الترتيب ينقضه واقع الممارسة . فما من شاعر يحذو هذا الحذو المنطقى الصارم ، فيتخيل المعانى الأوائل ثم يشرع فى تخيل المعانى اللواحق ، أو يتخيل المناسبة ثم ينتقل إلى الأساليب ، حتى إذا فرغ من هذه الأحوال أردفها بتخيل الوزن والروى ، وما هو من قبيل الزخرف والتوشية .

إن هذه الأحوال التخيلية لا يتأتى فهمها إلا بوصفها لحظات تخضع فى إطار ما تصوره حازم ، لنوع من التتابع المحكوم بالضرورة . والشاعر إذ يضع نفسه فى مستوى مخطط هلامى ، لا يشرع فى إخراجه كما ينفذ المهندس تصميما لبناء مشيد تئول عناصره إلى مواد معطاة فى الخارج ، وإعجابنا ببناء باذخ متناسق ، لا يشاكل إعجابنا بقصيدة جيدة ، ذلك أن القصيدة لا تنقلنا إلى الواقع فى غلظة وخشونته كما ينقلنا البناء لأننا نظل دائما ونحن نقرأ القصيدة ، متصلين بواقع فنى متميز ، يهيء لنا سبيل التملص من طرائقنا المعتادة فى إدراك الواقع الخارجى . والحق أن تحليل حازم ومعالجته أحوال التخيل الأوائل والثوانى ، ينبيء بضرورة أن تخضع هذه الأحوال لتتابع منطقى مقنن لا يخلو من تشتت وانفصال ، وهو تصور تنقضه ميكانيزمات الإبداع التخيلى المتكامل ، هذا الذى يضفى على اللحظات والأحوال ضروبا من المرونة والاحتشاد والترصد والقصد العفوى .

إن القصيدة ليست إفرازا تخيلياً ناجما عن أحوال منفكة ولحظات منبتة ، وليست كذلك نتيجة حتمية لترتيب خيالى مصطنع ، وكم من شاعر عدل عن مخطط تخيلى إلى آخر ، وأدخل على الصور ضروبا من التعديل والتحوير ، وفضل

رويا على روى ، واختار وزناعوضاً عن وزن ، حتى وجد نفسه فى نهاية الأمر وقد فرغ من قصيدته ، بإزاء ماليس فى الحسبان .

ولا نظن أن الأمر كما زعم حازم . فما من شاعر يتخيل وهو يبدع ، مقادير الوزن ومواطن العلل والزحاف . وإنما وقع صاحب المنهاج فى هذا اللبس ، لتقسيمه أحوال التخيل مناصفة فى سياق تربيع متعادل ، يرد إلى الفصل البلاغى القديم بين الألفاظ والمعانى ، بين الشكل والمضمون . ولن يندمج هذا الفتق إلا بتصور هذه الأحوال متداخلة وحاضرة فى وقت واحد ، مما يعنى أننا نستبدل بهذا التوالى معية نشطة ، تبدو الأحوال واللحظات من خلالها فى وضع محايثة وتكامل يتيحان للشاعر تنظيم التجربة وتحقيق الإمكان الخيالى الحر .

والحق أن معالجة الصورة الشعرية فى بحوث البلاغيين والنقاد ، لم تكد تنفصل عن التأسيس النظرى للخيال عند الفلاسفة . وتعنى هذه الحقيقة أن أخطاء النظرية فى بعض مساقاتها ، كان لابد أن يفضى إلى الخطأ فى التطبيق ، وأن المشكلات المعروضة متفقة ومتماثلة ، لم تكد تخرج عن طائفة من القضايا والتصورات التى دارت على الصدق والكذب ، واللفظ والمعنى ، والمادة والصورة ، وعلاقة الخيال بالإدراك والذاكرة والوهم .

والصورة من بعد لدى البلاغيين والنقاد ، ينم تحليها عن معجم يحتاج إلى فضل تحليل ، ذلك أن المعجم الاصطلاحى يدل لزوماً على معطيات النظرية وعلى المنهج المتبع فى التحليل الفنى لصور الشعر .

ويدور هذا المعجم على معطيات تتمثل فى حسن التعليل والمخادعة والحيلة والمقايسة ، ومراعاة القول لمقتضيات خارجية ، ومعطيات أخرى لا تعدو أن تكون أحكاماً انطباعية عامة ألموابها من الثياب المنسوجة ، والعقود المنظومة ، والأشربة السائغة ، والأطعمة الشهية ، وما تستروح إليه الطبائع ، وما تعجب به النفس من هيئات الجسم وأوضاع الحركة ، ومن أمثلة هذا المعجم حكمهم على طائفة من الصور والأشعار بأنها كالماء والرونق ، والأريحية والديباج ، والرشاقة والحلاوة ، والعذوبة والخلابة ، والشرف والخساسة ، والاعتدال والأناقة ، والنسيم والتسنيم .

ومن نماذج هذه الأحكام الانطباعية العامة التى يعوزها الاستكناه النفسى والتحليل الإستطيقى ، قول عبدالقاهر فى الأبيات المشهورة :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

«... فقل الآن : هل بقيت عليك حسنة تحيل فيها على لفظة من ألفاظها ، حتى إن فضل الحسنة يبقى لتلك اللفظة ولو ذكرت على الانفراد ، وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه وتأليفه وترصيفه ، وحتى تكون فى ذلك كالجوهرة التى ـ وإن ازدادت حسنا بمصاحبة أخواتها ـ ... فإنها إذا جليت للعيون فردة ، وتركت فى الخيط فذة ، لم تعدم الفضيلة الذاتية ... والشذرة من الذهب تراها بصحبة الجواهر لها فى القلادة ، واكتنافها لها فى عنق الغادة »(١٩٠)

صحيح أن الجرجانى حلل الأبيات فى إطار النظم ولكنه أخذ فى إعتباره أموراً ليست من الصورة المركبة فى شىء ، كالإيجاز وترتيب الشعائر والمناسك ، أما الإيجاز فأمر لا تعلق له بالصورة ، فليس من شأنها أن تلخص أشياء تجريها مجرى التخيل ، وأما ترتيب المناسك فشىء لا تزداد به الصور فى الأبيات جدة وطرافة ، ناهيك عن أن ترتيب الشعائر أمر يعنى به الفقهاء لا الشعراء .

وربما أصاب الجرجانى التقويم النقدى فى التفاته إلى ما تهدى إليه الشاعر من ألفاظ دوال على الصفات كقوله «أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا » فإن الصياغة تعبيراً عما يختص به الرفاق فى السفر من التصرف فى فنون القول ، مما ينبىء عن طيب النفوس وقوة النشاط ، وكذلك الاستعارة التى طبق فيها مفصل التشبيه فى قوله «وسالت بأعناق المطى الأباطح » . وتبدو نزعة الجرجانى فى التجزىء والتجريد عندما حلل الصورة الأستعارية معتمداً فيها وطاءة الظهر وحركة المقاديم والهوادى والصدور بوصفها مقومات للصورة .

إن بنية الصورة فى الأبيات . تلفتنا إلى أن فى الصورة بعداً آخر ، هو هذا «الملاء الحركى » . وهذا البعد جوهر الأستعارة وخميرة الصورة . ويطالعنا هذا

الملاء المتموج فى انشغال السفر بشد الرحال وتجهيز القوافل ، وفى السهول ضيقة بالحجيج ، والمآزم متلاقية متقاطعة تفص بالرواحل والركب غادين رائحين ، وفى حركة الحوار التى تغزل وتنسج ، وفى البطاح سيالة بأعناق المطايا ارتفاعاً وانخفاضا .

إن هذا الملاء الذى مزج حركة الحيوان بحركة الانسان هو جوهر التخيل ، والصورة التى مهدت للإستعارة ضربا من التضايف المستند إلى ماكان العرب يتعاطون من واقع لغوى فى التعبير عن الإبل بأنها سفن الفوات ، ولامؤاخذة على الشاعر إن ألم بطرائق التعبير المتداول متى أخرجه فى مستوى يفتح لتخيل المتلقى آفاقا ماثلة عن الواقع المعطى . وهذا ما تظفر به فى الإيحاء بصورة مائية لها تركيبها المادى وبنيانها السيكولوجى والرمزى متمثلاً فى حركة الموج ينساب بعضه فى بعض بحيث تتولد الموجة من الموجة فى رشاقة حرة وسيولة مرنة لا توحى إلا بالصيرورة والحركة المتصلة التى يستحيل معها ما نجرى من فصل تعسفى .

على هذا النحو نتمثل الفلاة المتعرجة الغبراء ، بحراً من الزعفرانِ ، وأعناق المطايا فى حركتها القسرية الرتيبة ، أمواجا متراكبة فى بحر لجى ، لا تكاد ترتفع حتى تنخفض فى توازن رشيق ، وكأن البطاح السيالة بالأعناق إسقاط لإحساس بالظمأ المهلك بعد سفر طويل . هذا على هدى التحليل البيسكولوجى ، أما تحليل الصورة فى السياق النمطى فيظاهره دورانها فى الشعر العربى القديم ، ذلك أننا نصادِق جملة من الصور الشعرية التى أجراها الشعراء مجرى هذِهِ الاستعارة نحو قول امرىء القيس يصف فرسه :

مسح إذا ما السابحات على الونى　　أثرن الغبار بالكديد المركل

وقول البحترى يصف بركة المتوكل :

تنحط فيها وفود الماء معجلةً　　كالخيل خارجةً من حبل مجريها

هذا وأشباهه يندرج تحت جملة من الاستعارات والصور التى تعتمد الحركة وتقرن فى تصويرها القوة بالتدفق . وربما قيل على مذهب القدماء إن الشعراء إنما يبنون هذه الصورة على تجريد وجه الشبه ، الواقع فى الحركة والهيئة ، ويركبون الاستعارة فى تصوير حركة الحيوان على مفهوم نقل الألفاظ عن أصولها ودلالاتها الأوائل ، لولا أن مذهبهم لاينور براعة الأداء وعبقرية

التخيل والتصوير .

إن التساؤل البدى لا ينبغى أن يكون عن العلة التى من أجلها وقع هذا الاقتران ، ذلك أن الوقوف على هذه العلل وأمثالها لا يفى بالإجابة عنه التصورات التى تدور على تجريد وجه الشبه بوصفه علاقة بين طرفين ، أو نقل الألفاظ فى الاستعارة عن أوضاعها الأولى .

وإنما يقع التنوير وتتفتح أبعاد هذه الصور وأمثالها ، بالكشف عن المستويات الفزيائية والنفسية والاستطيقية والرمزية ، تلك التى تدخل فى بنية الحركة بوصفها الحد النهائى لهذه الصور . وربما التبس الأمر فظن أن تحليل الحركة يخص بنيتها الميكانية ، وهى بنية أبعد ما تكون عن الصور والتخيل الشعرى الذى يضعها فى نسق متميز .

إن التركيب المادى للحركة ضرورى ، ولكنه فى التخيل الشعرى يحيل على مستويات أخر ، يبدو المستوى المادى أصلاً لها ، لأنه يحيل على حدوس وعيانات . ومعلوم أن العيان أصل الصور وجوهر التخيل .

وطبيعى ألا يقف الشعراء عند هذا الوصيد ، وإلا أشبهوا المشتغلين بميكانيكا القوى . إنهم إذ يتخيلون حدوس الإدراك وعيانات الإحساس بالحركة ، يضعونها بواسطة التضايف الأستعارى فى نسق متميز ، تنحل علاقاته وأبنيته إلى معجم شعرى ، يبدو أننا مطالبون بتحليل صورة بحيث نفيد من المستويات كلها .

إن الصور فى هذه المساقات الشعرية تحيل على الماء الذى تتنوع حركته فى العيان الحسى بين هدوء الغدران ورخاوة الجداول ، وصخب البحار وقوة المساقط التى تولد الشرارة المضيئة . ويبدو أن الشعراء عندما صوروا الإبل أعناقها والأفراس عدوها ، إنما عولوا على حركية الصخب والقوة . أما الخيل التى تركب صهواتها زينة وبنالة ، والإبل التى تعتلى أسنمتها نزهة وتسلية ، فليس الماء صخبه وقوته مما يناسبها فى بناء الصور التى يفتحها التخيل .

إن الاستكناه الموضوعى السالفة ، وتحليلها فى مساق معجمها الشعرى ،

يقفنا على ضرب من التماثل ونوع من التخالف فى عناصر الصورة . أما التماثل فى حدى الصورة فيتكشف فى تلازم القوة والمقاومة ، وأما التخالف نفى أن أحد الحدين ينتمى لعالم الحيوان ، بينما ينتمى الحد الآخر إلى الماء بوصفه أسطقساً طبيعياً . ودع عنك فى تحليل الكيف التخليل للصورة دراسة ما ينطوى عليه الماء من حركة فى سياق «ميكانيكا القوة» أو «التركيب الكيماوى» للعناصر ، فتلك أمور لها مجالها التجريبى . إننا فى حضرة الفن الشعرى مطالبون بالكشف عن التخالف والتماثل فى حوارهما التبادلى ، غير غافلين عن إدراك حركة الماء إدراكاً حسيا مباشرا .

على هذا النحو من الاستكناه الموضوعى للصور السالفة وتحليل معجمها الفنى ، يتفتح التخيل الشعرى عندما تتحول حركة الأعناق وانصباب الجرى إلى «سيولة مقاومة» و«قوة مائعة» ، فإذا الأمواج وما يعلوها من زيد ، خيل بيض تحمحم متكسرة على الشاطىء ، وإذا الخيل التى تسح العدو ، وتكاد لسرعتها ورشاقة حركتها تبدو سابحة فى الهواء ، ماء متدفق وسيل عرم ، وإذا المهارى التى تهز أعناقها فى رتابة بين صعود وهبوط ، موج يترى ويتوالد بعضه من بعض ، وإذا الشاعر ينظر إلى حركة الحيوان المستأنس ، من مستوى المائع فى شدة انصبابه وقوة عرامته ، ومن هذا القبيل وصف امرىء القيس فرسه بقوله :

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

إن الماء سواء كان هو المشبه به أو المستعار منه ، تتنوع صوره فى الشعر تنوعاً يهدى إلى الفرق بين مستويين ، مستوى التركيب الهيدروليكى الذى يدرس قوى الموائع ، غير متجاوز البنية التجريبية التى يفيد منها فى التطبيق العملى ، ومستوى البناء الشعرى وما يتفتح فيه من صور الخيال ، تلك التى تتيح لنا ضرباً من تكثير الواقع وتنويع منظورات الموضوع ، فإذا الماء رى يبل العروق ، وعطش يورد الإنسان موارد الهلكة ، هذا عذب فرات ، وهذا ملح أجاج ، وإذا هو يتجلى رمزاً للحياة وللموت فى علاقته بالأرض تهتز خضرة رابية ، أو تبدو مصوحة ، اجتث نباتها عرامة السيول وشدة الطرفان ، وإذا هو رمز لنضارة الشباب وورقة وريحانه على حد قول ابن أبى ربيعة .

وهى مكنونة تحير منها في أديم الخدين ماء الشباب

وإذا هو يتكشف فى ماء العين وماء الثغر وماء السيف وماء الرحم ، وأمواه المستنقعات والبحيرات والجداول والأنهار والشلالات والبحار . إن الصورة فى كل مستوى تبدى صفحتها على نحو يخصها ويميزها ، ولكن لديها معنى موضوعى واحد للماء يتمثل فى السيولة والحركة والذوبان ، وعلى هذا المعنى عول السياق الفلسفى إذ اعتمد الماء صورة تجسد معنى الصيرورة والتعبير ومثل به للحظات الزمان وتيار الشعور . ويفضى التحليل الأسطورى للماء إلى صورة تفسر نشأة الكون من المحيطات الأزلية ، ونمو الحياة وتجددها فى المولد الأوزيرى ، واختناقها وضروب تحولاتها فى حكاية الفينيقى الغريق .

إن خصائص الماء متكشفة فيما يبدى من قوة ومقاومة ، وكثافة وطفو ، وسيولة وتجمد ، يتأتى تحليلها فى سياق الأنطولوجيا الظواهرية من حيث تعتمد الموضوع منظوراً إليه من قبل الشعور ، وهو تحليل يمكن أن يفيد منه الناقد فى تحليل الأعمال الشعرية والصور التى يفتحها التخيل .

ومن قبيل هذا التحليل ، وما نظفر به عند سارتر من تحديد المعانى الموضوعية للسيولة والتجمد والذوبان . «فذوبان الثلج فى دزجة حرارة معينة ، معنى لا يمكن تحديده إلا بتشبيه بموضوعات أخرى موجودة كالأفكار والصداقات والأشخاص التى يمكن أن نقول عنها إنها تذوب : النقود تذوب بين يدى ، أنا أسبح وأذوب فى الماء ، وبعض المدلولات الاجتماعية الموضوعية تتراكم وتتكور كالثلج ، وبعضها الآخر يذوب .

وعلى هذا النحو نحصل على رابطة بين بعض أشكال الوجود ، وعلى ضروب من المقارنة التى يمكن أن تخبرنا عن السيولة السرية للجوامد»(١٩١)

ومن خلال هذه المقارنة كشف التخيل الشعرى فيما سقنا من أبيات ، عن سيولة مستسرة للحيوان ، فالفرس يسبح ويصب الجرى ، وأعناق المطايا موج يسيل ويتنوع بين ارتفاع وانخفاض . إن هذا المعنى الموضوعى ربما فسر لنا طائفة من صور الشعر العربى التى سيقت فى معرض المديح ، ذلك أن الشعراء يشبهون

الممدوح بالغيث أو يستعيرون له صفته التى وقعوا عليها بنوع من مقارنة معنى السيولة والذوبان فى الموائع ، بتدفق الهبات وكثرة الصلات ، وكأن التمدح بالكرم لا يمكن أن يتناوله التخيل الشعرى إلا بوصفه سيولة تحارب الأماكن العالية ، وذوباناً للمال كما يذوب الماء .

إن المرء ليكاد يطمئن إلى أن القدماء من المشتغلين بالنقد والبلاغة فى تراثنا العربى ، لم يقدموا فيما يفرز التخيل الفنى من صور تدور على التشبيه والاستعارة والمجاز ، سوى ملاحظات بعضها جدير بالاعتبار والتقدير ، وبعضها الآخر مسوق بتحفظ بالغ دعت إليه أفكار ثيولوجية ومشكلات أثارها علماء الكلام حول ما ورد فى التنزيل من آيات التشبيه والآيات الخاصة بإسناد الفعل للأشياء بضرب من التوسع المجازى ، مما يشى بأن المذاهب الكلامية وتراكيبها الجدلية حول بعض الآيات ، أضرت فى غير قليل من المواضع بالتحليل النقدى والتقديم البلاغى للصور الفنية فى تراث الشعر العربى . ذلك أن المفسرين والكلاميين جعلوا يتمحلون فى اتخاذ آراء يشوبها اصطناع الحيل والذرائع ، كيما تتسق آيات التشبيه والآيات الخاصة بحمل الفعل على فاعلة الحقيقى ، مع تصورات يدور بعضها على التنزية وبعضها الآخر على قضايا الصدق والكذب فى المجاز ، والفاعلية فى وضع علاقة بين الموضوع والمحمول .

إن تحليل القدماء للصور لا يكاد يخرج فى أغلب الأحيان عن النظر العقلى ، وإخضاع ما يبدع النشاط التخيلى لقوالب منطقية محكمة ، ينم عليها معجم اصطلاحى يدور على الاستدلال ، والتخييل المعلل وغير المعلل ، والاستعارة المفيدة وغير المفيدة ، والمجاز اللغوى والمشترك ، وإثبات ما ليس بثابت .

ولا يعدم المرء أن يجد هذه الأفكار وما يلف لفها فى حد كل من التشبيه والاستعارة والمجاز . يقول الرمانى فى النكت «إن التشبيه هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر فى حس أو عقل ، ولا يخلو التشبيه من أن يكون فى القول أو فى النفس ، ... والتشبيه منه حسى ومنه نفسى ، ومنه تشبيه الأشياء المتفقة أو الأشياء المختلفة لمعنى يجمعها مشترك بينهما ، ... والتشبيه البليغ إخراج

الأغمض إلى الأظهر ، ... والأظهر على وجوه : إخراج ما لاتقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه ، أو إخراج ما لم تجربه عادة إلى ما جرت به عادة ، أو إخراج ما لايعلم بالبديهة إلى ما يعلم بها ، أو إخراج ما لاقوة له فى الصفة إلى ما له قوة فى الصفة » .(١٩٢)

ولا يختلف تحليل الجرجانى للتشبيه عن تحليل الرمانى ، ذلك أنه درس التشبيه فى إطار أفكار أدارها على الأصلى والفرعى والصفة ومقتضياتها والمفرد والمركب والمتعدد ، آخذاً فى الاعتبار البناء النحوى للجمل ، وأن التشبيه لايعدو أن يكون إيضاحاً وإثباتاً ينفى الانكار ويرفع التكذيب . إن التشبيه كما زعم فى أسرار البلاغة «قد يقع فى الصفة نفسها أوفى مقتضاها ، والأول أصل وحقيقى والثانى فرع مترتب عليه ، فمشاركة الخد الورد من قبيل التشبيه الواقع فى نفس لصفة ، وتشبيه اللفظ بالعسل فى الحلاوة واقع فى مقتضى الصفة . ومعلوم أن الأشتراك فى نفس الصفة أسبق فى التصور من الأشتراك فى مقتضى الصفة ، كما أن الصفة نفسها مقدمة فى الوهم على مقتضاها ، فالحلاوة أولا ، ثم إنها تقضى اللذة فى نفس الذائق . ومن قبيل فكرة النظم وتصور البناء اللغوى لتنوير صور التشبيه ، مذهبه فى الشبه المركب من حيث هو نسبة بين الفعل والمفعول الصريح كقولهم : أخذ القوس باريها ، أو مما يجرى مجرى المفعول كالجار والمجرور فى قولهم : إنه كمن يخط فى الماء ، أو الحال كقولهم : كالحادى وليس له بعير . وهذا الضرب من التشبيه عنده يلزمه جملة صريحة أو حكم الجملة وهو الإتيان بالمصدر أو اسم الفاعل . أما ما يتضمنه التشبيه التمثيلى من تأثير فأمر يرد إلى إخراج الشىء من خفى إلى جلى ، والإتيان بصريح بعد مكنى ، والنقل عن العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، وإفادة الصحة ونفى الريب ، وتحاشى التكذيب والأنكار والتهكم ، وكشف الحجاب عن الموصوف المخبر عنه حتى يرى ويبصر .

ومن هذا القبيل قول البحترى فى المديح :

دان على أيدى العفاة وشاسع ... عن كل ند فى الندى وضريب
كالبدر أفرط فى العلو وضوءه ... للعصبة السارين جد قريب

وقول المتنبى :

ومن يك ذافم مر مريض يجد مراً به الماء الزلالا

وقوله مادحاً :

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

وقول مجنون ليلى :

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض على الماء خانته فروج الأصابع

ومن التشبيهات التى أهتم بها عبد القاهر ، تلك التى تبنى على التباعد ، فترى بها الشيئين مثلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين »(١٩٣)

إن مما يحمد للجرجانى التفاته إلى هذه النقيضة فى التشبيه ، متمثلة فى تماثل المتباين وتباين المتماثل ، وهو أمر يرد إلى التخيل الفنى بوصفه انفتاحاً على المتقابلات ، ووسطاً بين العيانات والتصورات ، وقدرة على توحيد المظهر فى تعدده وكثرته .

وبرغم هذه الملاحظة الجديرة بالأهتمام ، عكف عبد القاهر شأنه شأن من سبقوه ومن أتوا بعده ، على تفسيرات تفسد التشبيه ولا تصلحه ، ولا تربط بينه وبين المقومات الماهوية للخيال الإبداعى ، وظلت البلاغة العربية أحرص ما تكون على أن من وظائف التشبيه ، الإيضاح والإبانة وإيقاع الصدق والأثبات ، مما أحدث فى التشبيه عامة وفى الصورة الفنية على نحو خاص ضرباً من التصديع أساسه قياس الخلف والتشبث بما نعتوه بالإصابة والنسبة العقلية والتوافق المنطقى .

« ويمكن أن نعبر عن أفكار عبد القاهر بعبارات معاصرة فنقول : إن أهم ما يميز الشاعر البارع عن غيره هو تلك القدرة الذهنية التى تجعله ينظر إلى أبعد مما ينظر سواه ، ويكشف علاقات لم يلتفت إليها معاصروه أو أسلافه . إن الشاعر إنسان متخيل ، والتخيل قدرة ذهنية ، إذا عملت فى رعاية عقل مفرط الذكاء دائم الوعى والجهد ، انتهى صاحبها إلى مالم ينته إليه سواه ، فيتوصل إلى إدراك الاتفاق بين العناصر ، ويكشف عن الأتفاق الكامن بين الأشياء ، ومن ثم تتوافق المختلفة ، وتتآلف الأجناس البعيدة »(١٩٤)

وقد رد الجرجانى سبب غرابة التشبيه إلى أن يكون الشبه المقصود مما لا ينزع إليه الخاطر إلا بعد تثبت وتذكر وفكر للنفس فى الصور التى تعرفها ، وتحريك الوهم فى استعراض ما غاب عنه . ومذهب عبد القاهر فى تحليل التشبيه التمثيلى المركب أن الجملة أسبق إلى النفوس من التفصيل الذى لا يحضر إلا بعد فضل روية واستعانة بالتذكر ، وأن الإدراك الحسى أسبق بطبيعته من جميع الإدراكات ، ويردف الجرجانى هذا التصور الجشطلتى المتمثل فى أن إدراك الكل أسبق من إدراك الأجزاء من حيث هو لاحق ، بتحليل الأشتراك فى وجه الصفة والشبه ، وأنه قد يكون من جهة الجمال على الإطلاق ، ومتى دخل فى التفصيل شيء ازدادت الحاجة إلى إدارة الفكر . وقد يجيء التشبيه فى الهيئات التى تقع عليها الحركات ، فتقترن من هيئة التشبيه بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوهما ، وقد تجرد هيئة الحركة حتى لا يراد غيرها .(٢٩٥)

ومن أمثلة التشبيه التى يلزمها روية وإدارة للفكر قول ذى الرمة مشبها سقط النار بعين الديك :

وسقط كعين الديك عاورت صحبتى ......

وقول عنترة فى صفة السيف :

يتابع لا يبتغى غيره بأبيض كالقبس الملتهب

وقول امرئ القيس فى الرمح :

جمعت ردينيا كأن سنانه سنا لهب لم يتصل بدخان

ومن نماذج الصور الخيالية التى دارت على التشبيه ، ما ساقه الجرجانى مساق الإعجاب والإطراء كالتشبيه فى قول النابغة الذبيانى :

وإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وفى قول أبى طالب الرقى :

وكأن أجرام النجوم لوامعا درر نثرن على بساط أزرق

وقول الصنوبرى يصف شقائق النعمان :

وكأن محمر الشقيق إذا تصوب أو تصعد
أعلام ياقوت نشرن على رماح من زبرجد

وقول ابن المعتز يصف الهلال :

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

وقول البحترى مشبها تموج البركة بالدروع :

إذا علتها الصبا أبدت لها حبكاً مثل الجواشن مصقولا حواشيها

وقول ابن المعتز فى وصف النرجس :

كأن عيون النرجس الغض حولها مداهن در حشوهن عقيق
إذا بلهن القطر خلت دموعها بكاء عيون كحلهن خلوق

وقول الوأواء الدمشقى :

وأسبلت لؤلؤا من نرجس وسقت ورداً وعضت على العناب بالبرد

وعلى هذا السنن نفسه جرى القدماء فى تحليل الاستعارة والمجاز ، أما الاستعارة فإنها بسبيل النقل وتعليق العبارة على غير ما وضعت له فى أصل اللغة للإبانة ، ولايكاد البلاغيون يعرضون الاستعارة إلا ويردفونها بالحقيقة بوصفها معيارا خارجيا يتسق مع دلالات الألفاظ مأخوذة فى مستوى برانى . وفاتهم أن الاستعارة تحمل جرثومة الحقيقة التى لا تنفصل عن وضعها فيما يحملة الإبداع الفنى من معرفة وحقيقة ملتفة بذاتها ، يكفيها أن تطابق نفسها فى سياق الصورة التخيلية ، لا أن تطابق المعطى الواقعى فى الخارج .

ومن نماذج الاستعارات التى ساقها الرمانى وعبد القاهر ، قوله تعالى «واشتعل الرأس شيبا » ، «وجعلنا الليل والنهار آيتين فمحونا آية الليل وجعلنا آية النهار مبصرة » ، «وآيات لهم الليل نسلخ منه النهار فإذا هم مظلمون » ، «والصبح إذا تنفس » ، «وتركنا بعضهم يومئذ يموج فى بعض »

ولا يكاد البلاغيون القدامى فى تحليل هذه الصورة الاستعارية يختلفون ، ذلك أنهم فهموا ما تقدمه الاستعارة من صور بله الاستعارة ذاتها فى سياق الدلالات المنقولة والعبارات المعلقة والألفاظ المسوقة لغير ما وضعت له فى الدلالة الفيلولوجية . ومن هذا القبيل قول الرمانى إن استعارة النار للمشيب تفيد الانتشار والعموم ، وقوله تعالى : مبصرة استعارة وحقيقتها مضيئة ، وهى أبلغ لأنها أدل على موقع النعمة ، وقوله : نسلخ منه النهار مستعار ، وحقيقتة يخرج

منه النهار ، والاستعارة أبلغ لأن السلخ إخراج الشيء مما لا بسه وعسر انتزاعه منه لا لتحامه به فكذلك قياس الليل . وقوله : والصبح إذا تنفس مستعار ، وحقيقته إذا بدأ انتشاره ، وتنفس أبلغ منه لما فيه من الترويح عن النفس . وأصل الموج فى قوله : وتركنا بعضهم يومئذ يموج فى بعض للماء ، وحقيقته تخليط بعضهم ببعض ، والاستعارة أبلغ لأن قوة الماء فى الاختلاط أعظم .(١٩٦)

وقد رسخ فهم الاستعارة على هذا الحد لدى عبد القاهر فى أسرار البلاغة وابن رشيق فى العمدة وابن سنان فى سر الفصاحة وأبى هلال فى الصناعتين ويحى بن حمزة العلوى فى الطراز وحازم فى المنهاج . ونحن نكتفى بإيراد حد الاستعارة كما ساقه عبد القاهر ، ودلك قوله أن يكون للفظ اللغوى أصل ثم ينقل عن ذلك الأصل . ويجب فى الاستعارة أن تفيد حكماً زائدا على المراد بالتمثيل ، والقول فيها أنها دلالة على حكم ثبت للفظ وهو نقله عن أصله اللغوى ، وإجراؤه على مالم يوضع له ، وهو نقل لشبه بين ما نقل إليه وما نقل عنه . وكما أن التشبيه الكائن على وجه المبالغة غرض فيها وعلة ، كذلك الاختصار والايجاز غرض من أغراضها .(١٩٧)

على هذا النحو احتال أرباب البلاغة والنقد لتفسير المجاز وتحليله ، وبيان ما فيه من وجه عقلى فى إسناد المحمول للموضوع يئول معه مبنى المجاز إلى وجود وضعين للغة يتلو أحدهما الآخر . وفى ضوء هذا الفهم حلل الجرجانى المجاز فى قولهم : أثبت الربيع البقل أو فعل الربيع النور ، بالإحالة على أن النور لا يعقب المطر ، مما يعطى معنى فى المطر أو فى الزمان فتؤديه بلفظ الفعل ، فليس إلا أن تقول ، لما كان النور لا يوجد إلا بوجود الربيع ، توهم للربيع تأثير فى وجوده فأثبت له ذلك إثبات الحكم أو الوصف .

والمجاز فى قول الصلتان العبدى يصف الزمان :

أشاب الصغير وأفنى الكبير كر الغداة ومر العشى

واقع فى إثبات الشيب فعلاً للأيام ولكر الليالى ، وهو الذى أزيل عن موضعه الذى ينبغى أن يكون فيه ، لأن من حق هذا الاثبات ألا يكون إلا مع اسماء الله تعالى ، فليس يصح وجود الشيب فعلاً لغير القديم .

وعند الجرجانى ضرب آخر يسميه المجاز الحكمى ، وهو الذى لا يقع فى ذوات الكلم ولكن فى أحكام أجريت عليها ، ومنه قوله تعالى : فما ربحت تجارتهم » . وقول الفرزدق يصف إبلا لقوم أشراف فى آذانها خروق تجعلها ترد الماء فلا تحلأ ولا تمنع كما تمنع الإبل المعلمة بسمة فى أعناقها أو فى جوانب أفواهها :

سقاها خروق فى المسامع لم تكن   علاطاً ولا مخبوطة فى الملاغم

والمجاز فى الآية ليس فى قوله « ربحت » وإنما فى إسنادها إلى التجارة ، وكذا الحكم فى قول الشاعر « سقاها خروق » فليس التجوز فى سقاها ولكن فى أن أسندها إلى الخروق ومن هذا القبيل تفسير القبيل تفسير المجاز فى قول الشاعر يصف عين جمل يهتدى بنورها فى الظلماء :

تجوب له الظلماء عين كأنها   زجاجة شرب غير ملأى ولا صفر

فلولا أنه علق « له » « بتجوب » لما صلحت العين لأن يسند الجوب إليها ، ولكان لا تتبين جهة التجوز[198]

إن هذه النقول لتؤذن بأن القدماء انتهوا فى سياق ما يفرز التخيل الفنى من صور التشبيه والاستعارة والمجاز ، إلى طائفة من الأفكار التى وجهت الصورة الفنية شطر تأملات اصطبغ بعضها بالجدل وعلم الكلام ، وأشرب بعضها طرائق المناطقة واللغويين ، وتتمثل هذه الأفكار فى الإفادة والإيضاح والتعليل والاشتراك والإثبات والنفى والتوكيد والإسناد . ولم يكد القدماء يحللون الصورة الفنية فى تجلياتها المختلفة إلا وهم متأثرون بما دار حول القرآن من مشكلات كلامية ومعضلات ثيولوجية آثارتها فرق المتكلمين ، مما أدى إلى شحوب البحث البلاغى والدرس النقدى وافتقارهما إلى التأمل الجمالى والتحليل النفسى .

وواضح أن القدماء كانوا لا يلمون بالصور الفنية فى الأغلب إلا وهم منطلقون من موقف قبلى أملته عقيدة التنزيه ، وفرضه جدل حول إسناد الفعل لا بالمعنى اللغوى وإنما بالمعنى الأنطولوجى ، مما نتج عنه تصور فاعل حقيقى هو الله ، وفاعل مجازى هو الزمان أو الإنسان . وترتب على هذا التصور تصور آخر تمثل اللغة فى وضعين . وليس أول على هذا التمحل من قول الجرجانى إنه لا يصح

وجود الشيب فعلاً لغير القديم فى قول الصلتان العبدى فى الزمان :

أشاب الصغير وأفنى الكبير كر الغداة ومر العشى

ومعنى عبارته أن إسناد الشيب والإفناء فعلا للزمان إنما هو على سبيل التوسع المجازى ، وينطوى هذا التعليق على أمور منها ، إخضاع التعبير الفنى لمقولات الكلام ، والعدول عن ربط النشاط الاستعارى والمجازى بالوضع الأسطورى الأول ، إلى قوالب جدلية تتمثل فى فكرتى الخلق والكسب ، وفى نفى تعدد القدماء وإنكار أن يكون الزمان قديما ، وهذا التشقيق الكلامى أقرب إلى الفلسفة منه إلى التحليل البلاغى والنقدى .

ومما ينقض هذا الفهم «أن المجاز لا يعد وضعا ثانيا يتلو وضعا سابقا عليه ، فالجماعة اللغوية لا تسمى الأشياء حسب الماهيات والمقولات المنطقية ، بل إن إلمامها بالعالم مبناه على الصورة الخاصة التى تصوغها من الحقيقة ، والطريقة الذاتية التى تفسرها بها ، واللغة فى أصل الوضع لا تنفصل عن اعتقاد الإنسان فى الإشياء ، وهو اعتقاد أسطورى الغلبة فيه للمجاز لا للحقيقة ، ومن ثم كان المجاز أسبق الحقيقة ، والصفة الأسطورية للتراكيب اللغوية والمفردات اللفظية من المسلمات التى يعول عليها العلم الحديث فى أصل اللغة »(٢٩٩)

إن للغة والأسطورة جذراً مشتركاً . وهما من هذه الوجهة نتاج النظرة المجازية إذ كان لابد للإنسان كما يقول موللر Muller أن يتكلم بالمجاز لا لأنه عجز عن أن يكبح جماح خياله ، وإنما لأنه استخدم هذا الخيال ليعبر عن حاجاته الروحية المتزايدة ، ووفقا لهذا التصور يعتبر نمو الحدس فعادلاً لنمو الرمزية الشعرية ، وربما استند القول بأولوية الدلالة المجازية إلى مقارنة هذه الدلالة بما نملكه من نظرة موضوعية ومنطقية إلى الأشياء ، إن الكلمة فى سياق الفهم الأسطورى ليست مجرد دلالة إشارية إلى الموضوع ، إذ الموضوع نفسه محضر فى الكلمة متحد بها . إنها ليست مجرد نسق صوتى وشكل مرقوم ، ذلك بأن فيها من القوة والحياة والمعنى ما يجعلها قادرة على التجسيم وإنفاذ التأثير الفعال فى الأشياء ، وعلى هذا النحو تكشف اللغة الأسطورية المفعمة بالمجاز ، عن اعتقاد راسخ فى القوى السحرية للألفاظ .

وقد انتهى فلاسفة الأسطورية المقارنة إلى القول بأولوية التصور اللغوى على الأسطورى ، كأنهم يذهبون إلى أن الأسطورية ثمرة من ثمرات اللغة ، مما يجعلهم يفسرون المجاز الأصلى الذى يوجد فى كل صياغة أسطورية بأنه ظاهرة لغوية فى جوهرها . أما كاسيرر Cassirer فقد عارض نظرية موللر ، منتهيا إلى أن الأسطورة ظهرت باعتبارها نتيجة التوظيف الطبيعى للغة فى الطفولة المبكرة وفى التجربة العتيقة للنوع الإنسانى .(٢٠٠)

وربما أفاد الباحثين فى التحليل صور التخيل الفنى والوقوف على جرثومة المجاز فى لغتنا العربية إبان عهود أقدم من ذلك العهد الذى وصل إلينا تراثه ، جهود ينبغى أن تبذل لرصد الدلالات وتحليلها وتقصيها عبر مراحل التاريخ اللغوى ، ذلك أن المعاجم اعتمدت الترتيب الهجائى منهجا للتصنيف تحكمه معارف لغوية ليست ممعنة فى القدم ، ومن الانصاف أن ننوه بمنهج الزمخشرى فى «أساس البلاغة» لاهتمامه فيه برصد الدلالة المجازية لولا أنه فى عرضه وتصنيفه كان يسوق اللفظ فى معرض الحقيقة ثم يردفه بالمجاز ، جريا منه فى ذلك على تصور راسخ وتمثل للمجاز بوصفه وضعا تاليا للحقيقة ، ودلالة هذا التمثل تقويم النشاط الاستعارى برده إلى حقيقة تسبقه وتسنده ، وإن تكن الصورة التخيلية أبلغ فى الأداء والتعبير.

لقد فهم القدماء الحقيقة بوصفها أمراً مدلولاً عليه بلفظ مؤد وصياغة يشترط فيها التطابق بين القول والمقول فيه ، وهو فهم يعتمد المنطق ومبحث المعرفة ، ولا يخفى أن له جذورا ممتدة فى التراث الفكرى القديم ، وهو تراث يرى أن الحقيقة تطابق «هومويوزيس» عبارة «لوجوس» مع شىء «براجما» ، وأن اللاحقيقة تعنى عدم تطابق العبارة مع الشىء .(٢٠١)

ومن هذا الفهم انبثقت فكرة النقل بوصفها أساساً وتفسيراً للصور الإبداعية ، إذ ينبغى فى سياق ما تصور القدماء أن يكون للفظ اللغوى أصل ينقل عنه ، ودلالة مطابقة للواقع ، تتجاوز بالنشاط التخيلى إلى أفق اللاتطابق لن خلال طائفة من القرائن والترشيحات ، تقوى دلالة اللاتطابق فى الوضع اللاحق للحقيقة . وقد نقل الصبان فى حاشيته على ملوى السلم ما يؤكد الخلاف

بين المناطقة وبين المشتغلين بعلم اللغة والأصول فيما يخص الدلالة ، وذلك أن اللفظ متى أطلق ، انصرفت دلالته عند المناطقة إلى الكلى ، وأما إذا فهم من اللفظ معنى فى بعض الأوقات بواسطة قرينة ، فإنه يعد غير دال عند المناطقة بخلاف أصحاب العربية والأصول فإنهم يعدونه دالاً لأن اللفظ مع القرينة موضع للمعنى المجازى بالوضع النوعى .(٢٠٢)

ولوأننا صغنا هذا التصنيف المنطقى بلغة تلائم طبيعة النشاط التخيلى فى الفن لقلنا ، إن التخيل الفنى وما يبديه من تراكيب مجازية لا يخون الحقيقة بقدر ما يظهرها فى سياقها النفسى والأنطولوجى والجمالى ، بله السياق التاريخى . إننا مطالبون بالتمييز بين الموضوعى والذاتى ، بين الفزيائى والنفسى ، من أجل أن تتكشف لنا المعرفة التى يفتقها التخيل الإبداعى ، وكى تتفتح الحقيقة فى مساق نظرة تتناول موضوعها بوصفه حيا متعضياً ، لا بواسطة التصنيف والتقسيم المقولى ، وإنما من خلال ضروب من الإسناد والمضايفة ، تتسق مع الواقع التاريخى لثقافة الإنسان فى الطفولة المبكرة ، ولا جدال فى أنها أرست دلالات الألفاظ وقد أشربت روح اللغة الأولى فى شاعريتها المفعمة بالمجاز .

إن الاحتراز المنطقى المسوق آنفا يقوى الإفراز المجازى للتخيل ولا يضعفه ، ولا يجعله عازيا أو فاقد الدلالة مادام مشفوعا بالقرينة ، كل ما هنا لك أن الدلالة فى المنطق الصورى كلية ، وأنها اللغويين والأصوليين نوعية متى فهم من اللفظ الدال معنى بقرينة . وبعبارة أخرى يبدو أننا نتحرك فى نطاق التمييز بين الحقيقة واللاحقيقة ، بين الماهية فى الأولى واللاماهية فى الثانية ، بين الكلى والنوعى ، بين الدلالة واللادلالة وتؤذن هذه الحركة بأن ننتهى إلى أن اللاحقيقة واللادلالة فى التصور المنطقى ، يقصد بهما كل عبارة منحرفة عن الواقع على حد ما يركب التخيل من أنساق التشبيه والاستعارة والمجاز ، ولكننا بقلب يسير للتصور سوف نكتشف أن اللاتطابق بين الصورة التخيلية وبين الحقيقة ، إنما اعتبر على هذا النحو بسبب نظرة أحادية ضيقة لم تدرك أن الأبنية الاستعارية والمجازية التى يؤسسها التخيل الإبداعى تشكل المنطق الأنسانى الأول ، وأنها وإن كانت مصعنا فى سياق اللاحقيقة واللاماهية واللاتطابق ، تعدنا لبعد آخر

يتمثل فى ماهية اللاماهية وحقيقة اللاحقيقة وتطابق اللاتطابق .

إننا مطالبون بالارتداد إلى الشعر وما يشيد من تراكيب التخيل بوصفه اللغة البدائية للشعوب ، ولن يتأتى لنا أن نفهم ما هية اللغة من خلال ماهية الشعر بدون هذه الردة التى تهدينا إلى الكيفية التى سمى بها الإنسان الأشياء . ويبدو أننا مطالبون أيضا بأن نتفتح على اللغة فى معجمها الاستعارى ، للتعرف على النماذج والأنماط ، محاولين كلما أمكن أن نستكنه ونستبطن ، ونحن نتحرك حركة مرنة فى المجالات السيميولوجية والسيمنطيقية والنفسية والجمالية .

ولنأخذ على سبيل التطبيق والتمثيل هذه الصور التى لم يخف البلاغيون والنقاد إعجابهم بها لما تنطوى عليه من طرافة وغرابة فى التشبيه والاستعارة وتصوير النجوم وشقائق النعمان وأزهار النرجس والهلال ، ووصف الدمع والعيون والخدود والأسنان فى أبيات الرقى والصنوبرى وابن المعتز والوأواء الدمشقى .

وتدل تعليقات البلاغيين على أن نظرهم فى هذه الصور لا يستند فى الحقيقة إلى أى وعى بالقيمة النفسية للتشبيه ، بل كان يستند إلى الولع الساذج بحشد مظاهر الترف فى التشبيه ، والنفور من مظاهر البداوة . قد يكون ذلك قرينا للتحضر الساذج ، وقد يكون تعويضاً عن إحساس بالفقر وتعبيراً عن أحلام المحرومين الراغبين فى الفن والثراء .(٢٠٣)

ويبدو أن مادة التشبيه عند ابن المعتز لعبت بعقول كثيرين ممن استمعوا إليه ، ثم استحالت إلى التقدير المسرف للتشبيه ، وخيل النقاد المعجبون لأنفسهم أنهم يزكون التشبيه لذاته أو لعراقته ونقائه ، ومادروا أنهم يخفون بين أنفسهم هذه المتعة الهائلة التى تجدها نفوس محرومة وغير محرومة حين تطوف مع ابن المعتز ، فى قصور وهمية امتلأت ثراء وغنى وأدوات ناعمة ، تمزج مزجا غريبا لكى تزهد الناس فى الواقع أو تصور عنه بديلا ، ومن ثم عكفوا عليه يتأملون شعره ويتخذون من منهجه أسساً قوية لفن التشبيه ، ... ترد إلى نوع من الحرمان الكامن فى نفوس المتلقين لها .(٢٠٤)

إن التحليل السابق يعول على وجهة نظر اجتماعية وأخرى نفسية ، تفتسر

إعجاب القدماء وإطراءهم هذه الصور بوصفه استحسانا ساذجا لم يأخذ فى الحسبان إلا ما تنطوى عليه التشبيهات من غرابة لاينتزع إليها الخاطر إلا بعد روية ، وهو إعجاب لا يعتمد القيمة النفسية للصور ، بقدر اعتماده ضروبا أخر من التجريد والإحكام والصنعة ، توجهها أفكار راسخة تدور على وجه المماثلة والترشيح والقرينة . كأن الصورة الخيالية لاتكون كذلك إلا بترشيح يجرى وقرينة تدل على أن الواقع الفنى للصورة منقول عن حقيقة قبلية قارة فى الواقع الإدراكى .

والغريب فى الأمر أن الجرجانى فيما سبق من نماذج ، أدرج أبيات امرئ القيس وعنترة والنابغة وذى الرمة فى تصوير الرمح والسيف والليل وسقط النار ، فى أبيات الرقى والصنوبرى وابن المعتز برغم مابين الصور من تفاوت .

إن تقويم هذه الصور بالمعايير السسيولوجية والنفسية ، أمر لايخلو من اتساق مع الروح الحضارية للعصر العباسى الذى ذاعت فيه هذه الأنماط ذيوعاً يهيىء السبيل لتصوير ، معجم شعرى ، يبدو أننا مطالبون بالتعرف على معانيه ودلالاته بواسطة استبطان موضوعى ، غايته تحقيق تكامل يفيد من المناهج جميعها ويثريها بالتحليل النفسى الوجودى الذى يعنى ـ على حد تعبير سارتر ـ بالكيفية التى بها كل شيىء هو الرمز الموضوعى للوجود وعلاقة الآنية بهذا الوجود .

ولو أهبنا بعلم النفس الوجودى ابتداء من الأنطولوجيا الظواهرية ، فسوف نتأمل صور ابن المعتز وغيره من الشعراء ، مواجهين دلالة ومعنى موضوعيا يمتد إلى تقنيات صناعية لم يعرفها الشعر القديم إلا فى أضيق الحدود ، وهو شعر كان أقرب إلى الفطرة والطبيعة الخام منه إلى مستحدثات الحياة المتمدنة .

إن المعنى الموضوعى الذى تنطوى عليه صور هذا المعجم الفنى ، قد ينحل إلى نزعة تحمل الطبيعى الحى على الصناعى الجامد ، وقد يئول إلى كشف شعرى عن ماهية خاصة بعالم لين ترف فيه من الرخاوة الباردة والبريق المصطنع أكثر مما فيه من دفء الحياة وتوهج الطبيعة . إنه عالم تحتفظ فيه المعادن النفيسة والأحجار الثمينة من ذهب وفضة ، وياقوت وزبرجد ولؤلؤ وعقيق ، وأدوات

الزينة من عطور وند وعنبر ومداهن موشاة وأحقاق مبطنة ، بقيمة ردها بعض الدارسين إلى معانى الترف والطبقية والتعويض عن الواقع ، وهى معان غير مرفوضة نحب أن نضيف إليها معنى آخر . إننا بإزاء هذه الصور نجد أنفسنا فى صميم عالم شعرى يحمل المتحرك على الساكن ، ويغلب المصنوع على الطبيعى ، تغليب ما يتيسر امتلاكه على ما يتعذر اقتناؤه ، ذلك أن الحى فى سياقه الطبيعى ، متفلت متسع الروغان لما فيه من صيرورة وتغير ، أما الجوامد المشعة من معادن وأحجار ، فتبدى نفسها على نحو ملموم ذى مظهر لكيك ومتضام .

إن هذا النوع من الصور الخيالية ، يتفتح عن رغبة فى تحويل الحى إلى طبيعة أدواتية ، وشغف بإمساك المتحرك بحيث ينقلب بواسطة التخيل إلى وضع يفرغه من مضمونه ، ويرده إلى بنية شديدة التماسك والصلابة ، لا تسمح بالكشف عن الحياة فى نموها وتدهورها ، وللقارئ أن يرجع فى سياق هذا المعنى الموضوعى إلى تصوير الصنوبرى لشقائق النعمان أو تصوير ابن المعتز للهلال . أما الأول فقد تهدى إلى صورة تسلب النبات ماهيته متمثلة فى النمو والذبول ، لتحل مكانها ماهية أخرى مشتقة من صلابة الأحجار النفيسة وماتبديه من ألوان متفاوتة ، وكأن الشاعر لايرغب فى أن يعاين فى هذا النبات ماهيته الأصلية ، لما تشيعه من إحساس بالدثور والاضمحلال . وهو إحساس لا سبيل إلى قهره إلا بأن تتحرك الصورة فى سياق حمل على طبيعة حجرية ملتكة ، تبدو أكثر مقاومة لعوامل الفساد . إن شقائق النعمان يمكن أن تقطف وتقتنى كما يقتنى الزبرجد والياقوت . وشتان بين القنيتين ، فإحداهما يعرض لها النقصان بسبب مافيها من حياة ، أما الأخرى فممتلئة ومكتنزة ، لإنها هى هى فى جميع الأحوال .

وأما ابن المعتز فلك أن توازن بين تصويره الهلال ، وبين تصوير الآية القرآنية فى قوله تعالى « والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم » . إن الصورة عند ابن المعتز لايوجد بمجموعها وإنما توجد آحادها ، هذا فضلاً عن الحمل التخيلى الذى ضايف بين جرم متحرك فى سياق بنية كوزمولوجية ، وبين معدن متألق وإفراز حيوانى كامد . ويؤذن هذا التحليل بأن دينامية الحركة تختفى ليحل محلها إدراك الألوان فى تعارضها المنسجم . أما صورة الهلال فى الآية

القرآنية ، فتضعنا مباشرة فى مملكة النبات إذ تواجهنا بعراجين النخل وأقنائها عندما تذوى وتصفر وتتقوس . وليس بمقنع أن يئول حد التماثل فى الآية إلى الهيئة والشكل الذى ينحل إلى نصف الدائرة ، وليس بمقنع كذلك أن يرجع التماثل عند ابن المعتز إلى مجرد علاقات لونية . إن الصورة فى الآية تحمل المتحرك على الحى ، فى حين أنها عند الخليفة الشاعر تحمله على الجامد بطبيعته ، مما يعنى أن لكل صورة منها دلالتها ومعناها الموضوعى . وهو معنى لن نظفر به إلا بتحليل نفسى وجودى كاشف عن الماهية فى النسقين ، نسق النبات ونسق المعادن والأحجار . إن صورة الهلال فى الآية تنطوى على دلالة تلائم طبيعة الحدين فى التشبيه . إنها دلالة النقصان بمعناه الأنطولوجى ، وهو لا يعرض إلا بعد تمام واكتمال .

إن ماركبه التخيل الفنى من صور فيما سقنا من أشعار لابن المعتز والصنوبرى والرقى ، وفيما لم نسق مما جرى على هذا التركيب ، تنطوى على مضايفة خيالية بين النبات وبين المعادن والأحجار الكريمة ، بين المتحرك ، وبين الساكن ، بين الحى والجامد ، مما يسمح لنا بتصور قيمة نفسية وكشف شعرى فى هذه الصور ، غفل عنها كثير من الدارسين المحدثين ، لتشبثهم بمصادرات تدور على الاندماج والإسقاط وعدم التنافر بين الحدود فى الصورة بحيث تطابق اللحظة النفسية الراهنة . وخلاصة القول أن أولئك الشعراء وقعوا على كشف شعرى عن حجرية غامضة ومعدنية سرية فى المتحرك والنامى . إنه كشف لا ينور معناه الموضوعى التعلسل باستخلاص جملة من الترشيحات والقرائن وتجريد أوجه المشابهة فى اللون أو الحركة أو الهيئة . ولابأس من الأخذ بهذه التصورات البلاغية ، مادمنا لن نكتفى بالوقوف عندها والركون إليها ، لأنها فى جميع الأحوال لن تتيح لنا سبيل الاستبطان الموضوعى لهذا المعجم .

هذا ما يهدينا إليه تحليل القيم الموضوعية التى ينطوى عليها هذا المعجم الشعرى . أما باشلار Bachelard فقد اتجه فى تحليلاته النفسية للجواهر اتجاها يمزج بين الفرويدية وبين إحساس شاعرى بتقابل الألوان . «إن الجواهر والحلى تحظى عنده بقدرات خارقة ، فهى صافية شفافة مثل ماء الينبوع ، ملساء ناعمة

مثل الحرير ، صهباء متقدة فى لون اللهب ، وهى تعبر على مستوى الذات الحالمة عن رغبة فى التألق والظهور والزهو والخيلاء ، ... إن الماس ينظر إلينا فعلاً ويثير فينا أحاسيس الشهوة والطمع وحب المشاركة فى بريقه وفى جماله السرمدى . أما اللؤلؤة فماء مقطر ، وندى الصباح البلورى الذى أودع جواهره السماوية بين أيدى أزهار الحديقة ، وفجر منعش يحقق للإنسان السعادة والفرحة والنعيم »[٢٠٥] .

إن المعنى الموضوعى الذى كشف عنه النشاط التخيلى وجعله دلالة رمزية على المعادن والأحجار ، يتمثل فى مفهوم « الصلابة » . ولا تقف الدلاله عند هذا الحد ، لأن الجرانيت والحديد يتصفان بها ، إنها إذاً « صلابة نفيسة » و « نفاسة متصلبة » . وكلاهما : المعادن والأحجار النفيسة فى صلابتها ، والزهر والنبات فى رخاوته ولدانته ، قابل للارتباط بالقيمة فى تجليها الجمالى والمادى ، فالزهور فى تنوع ألوانها وروائحها ، تباع وتقتنى كما تقتنى المعادن والأحجار ، وتتخذها بعض الشعوب حلية وزينة تنضد أكاليل وأساور وعقودا . ويئول الفرق الجوهرى بين النسقين إلى البنية والتركيب ، إذ بينما يظهر أحدهما فى شكل جمود منطو على مقاومة تغالب عوامل التحلل والدثور ، يتجلى الآخر فى شكل مطاوعة تستجيب لهذه العوامل لما فى طبيعته من بناء عضوى .

إن الصور التى أشرنا إليها من قبل ، تقفنا على قصدية من قبل الشعراء متجهة إلى فصل عالم الزهر والنبات عن طبيعته الأصلية ، كما يتحقق عود خفى إلى صورة الغابة الحجرية ودرن النبات المتكلس . إن الزهر والنبات فى سياق هذا التخيل ، لايتنفس ولايلقح ، إنه ليس شيئاً عضويا ينمو ويونع وينضج ، ثم يذبل ويصوح ويذوى مرتبطا بدورات الفصول . إنه يمتص من خلال الصورة الشعرية طبيعة متجمدة ، تفضى به إلى أن يخفق فى الاتساق مع كيانه ليلائم الجمود المقاوم . وهكذا يبدو الزهر والنبات من خلال الصور الوصفية ، فى مستوى تضوع وامتصاص يجتر ويختزن ، أما الأحجار والمعادن التى تأخذ بواسطة المهارة التقنية أشكالا تتنوع تدويرا وتكعيباً وتثمينا ، فإن طبيعتها تنحل إلى أسطح تعكس وتحلل الألوان كما يحللها المنشور فتتراءى فى تدرجها المتفاوت وإيقاعها المنسجم .

واللون على هذا النحو يختلف باختلاف النسقين . ذلك أنه متضوع فى النبات والزهر ، يطرأ عليه الشحوب كلما أوغل فصل الخريف ، فلا نستطيع أن نظفر به نضرا رفافا بشكل دائم ، أما الأحجار والمعادن فأسطح تعكس وتحلل وتظهرنا على الألوان محتفظة بخصائص الموجات الضوئية ، إذ يظل كل لون : الكابى والناصع والقانى على حاله دائما لايعرض له تغير . والأرض فى نهاية الأمر هى المنبت والمستخرج . تشقها إرادة الحياة متجهة إلى الأعالى ، وتستنبط الأيدى من طبقاتها وعروقها ماتعكف عليه بالتهذيب والصقل والتشكيل .

إن تحليل الصور الشعرية وتقويمها فى ضوء التخيل المبدع يحيل كما سبق على دراسة المعجم الفنى ، سواء كان عاما يروغ إليه الشعراء فى عصر من العصور ، أو خاصاً يتفرد به شاعر دون شاعر . وطالما رفض بعض النقاد هذا المنهج بحجة أنه يقيم حدوداً مصطنعة وأسواراً وهمية ، وغاب عنهم أن فى هذا التحليل المعجمى إمكانية الكشف عن تنوع التشكيل الخيالى للصور فى الوجدان اللغوى .

ويفرض هذا المنهج ألا نشرع فى التحليل منطلقين من مصادرات قبلية . صحيح أن التأسيس المنهجى يعتمد قبلياً فكرة ما ، ولكن مادمنا قادرين على أن نشارف التفتح الأول بوصفه شرط المناهج جميعها ، فلم لا يكون ــ الوجود ــ حجر الزاوية ومنطلق التحليل ، مادام الشرط الأولى للإبداع والرؤية النقدية ؟

على هذا النحو ينتهى بنا تحليل المعجم الفنى إلى ضرورة البدء بالوجود وهو يتكشف من خلال الفن ، فى سلسلة لامتناهية من التجليات ، الوجود حاضر فى كل منها ، ولاشىء من هذه التجليات يستنفده ويحتويه بشكل نهائى ، إن اللغة مادة المعاجم اللغوية والفنية ، إلا أنها تتجلى على نحو متفاوت ، فالمعجم اللغوى نظام من الإشارات يعرف بالدلالة موضوعة فى سياق تصنيفى ، أما الآخر ففيه خصوصية الفن فى الكشف عن ماهيات الأشياء .

ويعول التحليل المعجمى للشعر على بداهة أن اللغة مظهر من مظاهر الوجود دال على موجودية الإنسان ، وأن استبطانها فى الشعر يكشف عن الوجود ويفصح عن العالم وقد قد فى نسيج لغوى ، أساسه ضروب من الإسناد والحمل التخيلى المضايف بين أنساق تضع ماهية الأشياء فى تراكيب تقبل عكس

المتضايفات .

هذا التحليل ربما قصد الأشياء ، وربما أحال على موضوعية المعنى الكامن فيها ، وسواء أحال على هذا أو ذاك ، فإن هذه الإحالة لم تمنع طائفة من النقاد من أن يرتابوا فى هذا المنهج ، بحجة أنه يجعلنا أقرب إلى الفلسفة منا إلى النقد الفنى ، وهى حجة يفندها أن الأنطولوجيا الظواهرية وعلم النفس الوجودى قادرتان على تصحيح المسار النقدى وهداية التحليل النفسى «إلى الأصل الحقيقى لمعانى الأشياء وعلاقاتها بالآنية ، مما يمكننا من فهم الرمزية الوجودية للأشياء ، وإدراك كيفياتها كرموز لوجود يفلت منا وإن كان بكله هناك أمامنا ، مما يعنى جعل الوجود المنكشف يعمل كرمز على الوجود فى ذاته ، وهذا ماينبغى الكشف عنه بواسطة التحليل النفسى الأنطولوجى للوصول إلى المعامل الميتافيزيقى للأشياء »(٢٠٦)

إن التناول النقدى لما يتضمن الشعر من صور وأفكار ووجدان انطلاقاً من هذا المنهج ، يتسق مع فهم الشعر بوصفه تأسيساً لماهية اللغة ، ذلك أن الشعراء يعودون بها إلى التسمية الأولى للأشياء فى وجدان الجماعة . ويتفق هذا التصور مع المنهج الأسطورى ، لولا أنه منهج لاينور إلا الشعر الذى تسرى فيه نكهة أسطورية . هذه الأسطورية التى يتشبث بها طائفة من النقاد تتصور عى نحوين : الأول الأسطورية باعتبارها اغترافاً من معين الثقافة القديمة ، مما يعنى أن بعض الشعراء يعمدون عند بناء قصائدهم إلى أساطير موروثة يوظفون دلالاتها وشخوصها بشكل يوحى باستخدام معاصر . والثانى الأسطورية بوصفها ضرباً من التركيب المجازى والاستعارى ، مما يعنى أن الأسطورة ــ كما يقول فلاسفة الثقافة ــ مرض لغوى ، وأنها جوهر المجاز وأصله .

وقد نقد مارتن هيدجر M. Heidegger فى مقالة «حقيقة العمل الفنى» هذا المنهج الأسطورى ، محيلاً على صورة أسطورية خاصة بخيط «الحياة» ، تلك الصورة التى استعرناها من أسطورة إلا هات القدر «النورن» اللائى يجلسن عند نبع «أورد» فى مبدأ الخلق والتكوين ، يغزلن أقدار البشر فى خيوط .

إن هذه الأسطورة قد تعبر عن صورة الخيط بحسبانها إشارة إلى وجود

الإنسان ، وتلقى هذه الصورة المحسوسة الضوء على غموض الوجود . إنها لاتقدم للإنسان تصوراً علميا عن طبيعته ، بل شعورا حياً لكل وجدان ينفتح على معنى الوجود ، وقد تعبر أسطورة إلاهات القدر عن هذه الصورة ولكنها لاتستنفدها ، لأن الصورة نفسها عنصر أولى من عناصر الوجود الإنسانى ، ولذلك استطاعت أن تبقى بعد فناء التفكير الأسطورى وزوال الاعتقاد فى إلاهات القدر ، كما استطاعت أن تبقى كإشارة مسعفة نرمز بها لحياتنا ونفهم بها وجودنا[٢٠٧]

ولوسوف نرجع دائما عند الكشف عما فى الشعر من إبداع تخيلى إلى اللغة . وتبدو هذه البداهة أمراً ضرورياً للتعرف على العلاقات القائمة بين الشاعر والقصيدة والمتلقى ، وبين الأشياء ومعانيها والصور ودلالاتها . وسواء أخذ الناقد نفسه برؤية اجتماعية أو أسطورية أو نفسية أو استطيقية ، فإن اللغة هى محور الارتكاز ، والظاهرة الدالة على موجودية الإنسان وهو يفكر ويحلم ويتخيل يبدع ويتحاور ، مولجاً الوجود والعالم كليهما فى نسيج لغوى . على هذا النحو يضمن لنا تحليل المعجم الشعرى من حيث هو نظام لغوى متميز ، تفتح الموجود وتكشف الوجود فى تجلياته ومساقاته .

صحيح أن الخيال الشعرى يخضع لخصائص متصلة بانتماء أنثروبولوجى للشعراء ، وآخر مرتبط بالمذاهب الفنية المختلفة ، ولكن برغم هذا الانتماء ، ينطوى التخيل الإبداعى فى الشعر على «لغة عالمية» تتمثل فى التركيب الجدلى للخيال . وإنما يتفاوت الشعراء فى الكشف التخيلى وفيما يبدعون من صور ، يبدو بعضها أنماطاً نشأت ثم استمرت على نحو متفاوت ، ويبدو بعضها الآخر إبداعا قد ينطوى على جدة لم تعهد من قبل ، وقد يكون تحويرا للصورة فى سياقها النمطى

والسؤال الآن : كيف ننجه ونحن نحلل المعجم الشعرى ؟ أنتجه مباشرة إلى الأشياء والحدوس الحسية بوصفها أصلاً لما يركب التخيل من صور؟ أم نولى جهنا شطر المعانى التى تنطوى عليها الأشياء وهى آخذة فى التحول إلى صور تخيلية ؟ وهل نتأمل الدلالات الكامنة فى الأشياء أم نتأمل ما تنطوى عليه الصور من دلالات ؟

إن الصورة ليست بمعزل عن أصلها المحسوس ، وهذا يعنى ضرورة أن نأخذ أنفسنا باستكناه الدلالات فى النسقين . ومعلوم أن الخيال الفنى لا يبنى الصور بحيث تطابق معطياتها الحسية ، فالشاعر يتخذ من الأشياء بعدا نفسيا يشبه البعد المكانى اللازم لرؤية طبقات الظلال والألوان وتفاصيل المنظور فى اللوحة المرسومة ، ومعلوم أيضاً أن التخيل لا يركب الصور من عدم خالص ، وإنما الأحرى أن يقال إنه يعدم الأصل العيانى بتغييبه . ولا يعنى هذا الغياب أن ننصرف عن المعطى الحسى ، ذلك أننا مطالبون بالتعرف من خلال الصور ، على الكيفية التى يدرك الشاعر بها الأشياء ، مقارنين كلما أمكن بين الدلالات والمعانى ، من أجل أن نقع على رابطة بين أشكال الوجود ، تدخل عند التعبير فى نسيج لغوى .

فالوضاءة مثلا لا تتجلى إلا فى أشياء نصفها بأنها وضيئة . وفى شعرنا العربى تفصح الوضاءة عن نفسها فى صور خيالية ، لكل منها نسقه ومعناه ، مما يسمح بالتعرف على معجم فنى خاص بالظاهرة ، لا يتيسر الوقوف على دلالاته إلا بأن نقارن بين الأشياء والصور والدلالات التى يضمها معجم واحد . ومن هذا المنطلق نتأمل الوضاءة ونحلل معانيها فى مساقاتها المتنوعة : وضاءة الشمس والكواكب والبرق والشهب ، والصبح والنار والمشيب ، والغدير والجداول وآنية الخمر ، والدموع والثنايا والسراب ، والسيف والدرع وزج الرمح ، والعين إنسانية كانت أو حيوانية تنتمى للمستأنس الأليف أو الشرس الضارى ، والوجه والنعمة والأعراف المؤثلة .

ومن النماذج التى تساق على سبيل التمثيل لا الحصر قول طرفة فى وضاءة وجه المرأة :

ووجه كأن الشمسَ حلّت رداءَها　　عليه نقى اللون لم يتخدّد

وقول امرىء القيس :

تضيء الظلامَ بالعشاء كأنها　　مَنارةُ ممسِى راهب متبتّل

وقوله أيضاً :

مُهفْهفةٌ بيضاءُ غيرُ مُفاضة　　ترائبُها مصقولة كالسجنجل

كبكر المقاناةِ البياض بصفرةٍ غذاها نميرُ الماء غير محللِ

وقول ذى الرمة :

وفى الأظعان مثلُ مها زُماح عَلَتْه الشمسُ فادّرع الظلالا
كأن جلو دَهُنّ مُمَوّهات على أبْشارها ذَهباً زُلالا
تريك بياضَ لبّتها ووجهاً كقرْن الشَمسِ أفْتَق ثم زالا

وقول سويد :

تمنحُ المرآةَ وجهاً واضحاً مثلَ قَرْن الشّمْسِ فى الصحو ارتفعْ

ومن هذا القبيل قول ابن الرقيات :

كـأنها دُمْـيـةٌ مصورّةٌ مُيّع فيها الزِرياب والوَرِقُ

وقول الأخطل :

ونحورُهُنّ دياسق من فضّةٍ ونَواهِدُ كنواعم الرُّمّانِ

وقول عمير بن شبيم القطامى :

وفى الخدورِ غماماتٌ بَرَقْنَ لنا حتى تَصَيّدْننا من كل مُصطاد

وقول جميل بن معمر :

سبتْنى بعَيْنَى جُؤذر وسْطَ رَبْربٍ وصَدْرٍ كفاثور اللُّجَيْن وجيد

وقول ابن أبى ربيعة :

وهى مكنُونة تحيّر منها فى أديم الخَدّيْن ماءُ الشباب
حيث شبّ القتول والجيد منها حسنُ لون يرفّ كالزّرْياب

ومن قبيل الصور التى تحول البياض والوضاءة فيها إلى رمز على الحسب وكرم النجار والسيادة قول أبى الطمحان القينى :

أضاءت لهم أحسابُهم ووجوههم دُجى الليل حتى نَظَّم الجِزْعَ ثاقبُهْ
بيضُ الوجوه كريمةٌ أحسابُهم شُمُّ الأنوف من الطّرازِ الأوّل

وقول ابن أبى الرقيات يمدح عبد العزيز ابن مروان :

أمُّك بيضاءُ من قضاعةَ فى الـ بيت الذى يُستظَلُّ فى طُنُبهْ
يَخْلُفك البِيضُ من بنيك كما يِخْلُف عود النضار فى شعبه

ومن صور الشمس فى وضاءتها المحرقة إذا متع النهار استعارة اللعاب لشعاعها ، قال الراجز :

وذاب للشمس لعابٌ فنزلْ

وقال الكميت الأسدى :

يُصافحن خدّ الشمس كلّ ظهيرة إذا الشمسُ فوق البيد سال لُعابُها

وقال المتنبى :

وأصْدى فلا أُبدى إلى الماء رغبةً وللشمس فوق اليعملات لُعابُ

ومن هذا النمط قول المتنبى يمدح كافورا وقد عرض الصورة فى سياق وضاءة المعتم :

يفضُح الشمسَ كلما ذرّت الشمـ سُ بشمسٍ منيرة سوَداءِ

وتتجلى الوضاءة فى الشيب الذى شغل الشعراء بتصويره . ويطالعنا فى هذا السياق قول القرآن «واشتعل الرأس شيبا» . أما الشعر فمن صور الشيب التى وردت فيه قول دعبل الخزاعى :

لا تَعْجبى يا سَلْمُ من رجلٍ ضَحِكَ المشيبُ بَرأسِه فبكى

وقول البحترى :

ورأت لمةً ألمَّ بها الش يبُ فريعتْ من ظُلْمةٍ فى شروق

وقول المتنبى :

منى كُنّ لى أن البياضَ خِضابُ فيَخفى تبييض القرونِ شبابُ
ليالى عند البيض فَوْداى فتنةٌ وفخرُ وذاك الفخرُ عندى عابُ
جلا اللون عن لون هدى كل مسلك كما انجاب عن لون النهار ضباب

وتطالعنا وضاءة السلاح فى قول امرئ القيس يصف الرمح :

جمعتُ رُدَيْنيا كأن سنانَهُ سنا لهب لم يتصل بدخان

وقول عنترة يصور السيف :

يتابع لا يبتغى غيره بأبيضَ كالقبس المُلْتَهب

وقول حسان بن ثابت :

الضاربون الكبْشَ يَبْرقُ بيضُه ضرْباً يطيحُ له بنانُ المفْصِلِ

وقول ابن المعتز فى السيف :

ترى فوق متْنيْه الفِرِنْدَ كأنه بقيّةُ غيم رَقّ دون سماءِ

وقول المتنبى يصور السيف :

كفِرِنْدى فِرِنْدُ سيفِ الجرُاز   لذّةُ العين عُدّةٌ للبراز
تحسبُ الماءَ خطّ فى لهب النا   ر أدق الخطوط فى الأحْراز
كلّما رُمْت لونه منع النا   ظرَ موجُ كأنه منك هازِى

ويقع القارىء على الوضاءة فى تصوير الفاكهة والجداول والسراب والأفراس غرا أو محجلة ، وعين الحيوان والطير ، ونظفر بها فى وصف البرق والشهاب ، ووجه المرأة منعمة مخبأة فى الخدور ، ما إن تبرر حتى تعشى وضاءتها الناظرين .

إننا إذ نتأمل الوضاءة لا نكون بمعزل عن الوضىء ، ولا يخفى أن الوضىء وإن تعددت أشكاله ، لا ينبثق إلا بتفتح أولى لماهية الوضاءة ، وعلى هذا النحو تخلص لنا فى القراءة المبدعة أو الكاتبة - على حد تعبير بعض أنصار البنائية - إمكانية التعرف على الصور الخيالية فيما سبق من نماذج .

إن القارىء ليتبين فى يسر إذا ما تأمل الظاهرة التى طرحناها ، الفرق الجوهرى بين المنهج الذى يتبعه مصنفو المعجمات اللغوية ، والطريقة المتميزة التى يروغ الشاعر إليها فى استعماله اللغوى . وبرغم هذا التمايز يتأتى للناقد وهو يحلل الصور فى إطار الإبداع التخيلى ، أن يفيد أحيانا من هذه المعجمات اللغوية التى تنبىء مساءلتها عن إحالة متبادلة فى غير قليل من المواضع ، بين الوضاءة والبياض . وقد ذكر الزمخشرى فى الأساس طائفة من التراكيب المجازية منها قولهم : باضت الأرض أنبتت الكمأة ، وباض الحر اشتد ، وأتيته فى بيضة القيظ وبيضاء وهى صميمه ، وبايضنى جاهرنى من بياض النهار ، وهى بيضة الخدر والحجال . ومن المجاز قولهم رأى مضىء ، وهو أضوأ من الشمس ، وضوأت عن حقيقة الحال جليت عنها . وذكر ابن منظور فى اللسان أن الوضاءة الحسن والبهجة ، وأن قولهم ضاء وأضاء بمعنى استنار ، وفى حديث على - كرم الله وجهه : - لم يستضيئوا بنور العلم . وفى الحديث لا تستضيئوا بنار المشركين أى لا تستشيروهم ، ونقل ابن منظور عن أبى زيد فى نوادره أن التضوء أن يقوم الإنسان فى ظلمة حيث يرى بضوء النار أهلها ولا يرونه . واليد البيضاء الحجة المبرهنة ، وهى أيضا اليد التى لا تمن . ونقل صاحب اللسان عن التهذيب أن

العرب إذا قالت فلان أبيض وفلانة بيضاء فالمعنى نقاء العرض من الدنس والعيوب ، ومن ذلك قول زهير فى المدح :

أشم أبيض فيّاض يفكّكُ عن أيدى العُناة وعن أعناقها الرِّبقا

قال : وهذا كثير فى شعرهم لا يريدون به بياض اللون ولكنهم يريدون المدح بالكرم ونقاء العرض من العيوب . ومن قبيل الدلالة المجازية لهذه المادة ما ورد من آيات نحو قوله تعالى : «وأما الذين أبيضت وجوههم ففى رحمة الله هم فيها خالدون ــ آل عمران ١٠٧ » جعل بياض الوجه دلالة على بهجة أهل الجنة وتفكههم وتلذذهم بنعيم الرحمة ، وقوله فى حق آية من آيات موسى ــ عليه السلام ــ : «ونزع يده فإذا هى بيضاء للناظرين ــ الأعراف ١٠٨ » هذا إذا صرفت الدلالة عن اللون إلى الآية الواضحة والحجة البينة .

إن مساءلة المعجم عن التنوع الدلالى لا تعنى الأكتفاء بمنهج التصنيف والترتيب ، وإلغاء الأخذ بتحليل المعجم الفنى لصور الوضاءة . ولئن زودنا المعجم اللغوى بطبقة من الدلالات الثوانى التى عول عليها الشعراء ، لقد بات عاجزاً عن تنوير الصورة والكشف عن مدلولها الرمزى مأخوذاً فى تجلياته المتنوعة ، وهذا ما يفى به التحليل النفسى الوجودى يفيد من الوصف الظواهرى والتأمل الأنطولوجى .

ولا يخفى أن الوضاءة والوضىء يحيلان على الضوء بوصفه ظاهرة مباشرة لها تركيبها الفزيائى ، وهو تركيب ينبئنا عنه المنهج التجريبى فى شكل معادلات وعلاقات محكومة بتمثل السرعة والمسافة والزمان والمكان . ومازال علم الفزياء يصحح النتائج فى ضوء ما يستحدث من كشوف ونظريات ، منذ أن تصور المسار الضوئى خطا مستقيما حتى أحدث النظريات فى موجات الضوء ، وفى عد السرعة الضوئية وحدة للقياس ، والكشف عن العلاقة بين الضوء وبين الجاذبية والمجال المغناطيسى للشمس ولكن أليس البدء ــ ونحن فى عالم الصور الشعرية ــ بهذا المستوى المادى التجريبى للظاهرة ضربا من الانحراف عن القصد ؟ إن المظهر المادى للضوء يبدو من حيث النسق التسلسلى الذى يكشف عنه التأمل ، الأصل الأولى لتجليات الظاهرة ، فالضوء موجود أولاً بوصفه ظاهرة مادية تنطوى على

علاقاتها. وإنما يتأسس تجاوز هذا المستوى التجريبي الوصفى عندما يتهيأ لنا الخيال الذى يجعل الظاهرة تتجلى ـ استعارياً ، ولا يكون ذلك إلا فى الدين والفن ، إذ من خلالها لانختبر الضوء سرعته ومسافته وانكساره ، وإنما نعانى الوضاءة والاستنارة غير منفصلين عن المستوى الفزيائى لا من حيث الصياغة الرياضية الرمزية للظاهرة ، وإنما من حيث الموجودية فحسب . وعلى هذا النحو لا تكون البنية الرياضية هى التعبير النهائى ، مادمنا نملك بنية أخرى لها تراكيبها الرمزية فى عالم الفن وعالم الدين ، ولها بعدها النفسى الذى يسمح لنا عندما تتأمل الصورة الشعرية السابقة ، بالحديث عن سيكولوجية الضوء والوضاءة ، متمثلة فى طائفة من المعانى الرمزية المتقابلة .

إن الضوء إشراق ونواريه ، وكشف وانكشاف ، ودفء وشفافية ، وتفتح وإفشاء . وللنورانية المستوحاة من الضوء وضع متميز فى سيكولوجية مذاهب الأشراق وفى تركيبها الأنطولوجى عند أفلوطين وأبرقلس ، وفى مذاهب الفلسفة المشوبة بنزعات مسيحية أو إسلامية ، نجدها عند أوغسطين ويعقوب بيمة ، ولدى الغزالى والسهروردى وابن سبعين ومحى الدين ابن عربى ، والوضاءة بعد مأخوذة فى سياقها الشعرى وأفقها الدينى ، تبدى نفسها على نحو متميز إنها فى الشعر شفافية ودفء وتوهج وسطوع وبريق والتماع ، أما فى العرفانية الدينية فإنها رمز الانعكاس المتكثر إلى مالا نهاية ، والكشف والتجلى وما هو نور بذاته وما هو نور بغيرة ، «وهى عند أفلاطون فى رمز الكهف ـ كما فهمه هيدجر ـ تجعل المرئى قابلاً للرؤية . ولكن البصر لا يرى المرئى إلا بقدر ما تكون العين مشمسة «هليو إيديس» ، أى بقدر ما تنتمى لماهية الشمس ، أى لظهورها ، والعين ذاتها تستنير وتهب نفسها لظهور الشمس ، وبهذا يمكنها أن تستقبل ما يظهر»[٢٠٨] .

إن الوضىء الذى صوره التخيل الشعرى يبدو بمثابة استضاءة واستنارة متفاوتة الدلالة والقيمة ، إنه تفاوت يئول إلى تجلى الأشياء الوضيئة للتخيل المبدع ، والكيفية التى ينظر بواسطتها الشاعر إلى الأشياء . ولا مصادرة على المنهج الأسطورى إذا ما تنور صور الوضاءة بطريقته الخاصة . إنه سوف يضعنا

فى تحليل صورة الوجه الأنثوى فى بيت طرفة أو فى الأبيات التى صورت الشمس فى الظهيرة فاستعارت لها اللعاب ، أمام عبادات قديمة ارتفعت فيها الشمس إلى درجة الألوهة والقداسة التى عبر عنها الوعى الأسطورى بأشكال وطواطم معبودة ، غايتها أن ترمز إلى هذا المتوهج فى الأعالى . لكن هذا المنهج لن يفتح لنا سبيلاً إلى الكيفية التى استكنه الشعراء بها المعنى الرمزى للاستضاءة ، ولن يفلح كذلك فى أن يقفنا على بداهة أن الشعر كشف عن الماهية مأخوذة برغم تعدد المعانى التى تنطوى عليها الصور ، فى بعدها الكلى الشامل .

ولتكن المرأة فى الوجدان الجماعى مقدسة تقديس الشمس ، أفتغنى هذه المقولة فى تأمل وجه أنثوى حلت عليه الشمس رداءها ، بحيث تفسر المعنى الموضوعى فى رمزيته المحضرة بواسطة الصورة ؟ وهل يسعفنا التفسير الأسطورى فى تحليل صورة الشمس فى قول الشاعر :

إذا الشمس فوق البيد سال لعابها

إن هذا المنهج يلتزم بدلاً من التأمل والاستبطان والوصف الظواهرى والتحليل النفسى الوجودى للأشياء ودلالاتها ، طريقاً معبدة سهلة لا تكلف الناقد أكثر من أن يستخلص الصورة ثم يردها بسهولة بالغة إلى مجموعة متجانسة من الأساطير التى يظفر بها القارىء فى الكتب المعنية والمعجمات الأسطورية . وما أيسر أن نحلل الصورة فى البيت السابق بالإحالة إلى عبادة الشمس التى كانت الأفعى رمزا طوطمياً لها فى ثقافات أسطورية متنوعة .

وإذا فرضنا صلاحية هذا المنهج فى التبصر بصورة الوجه الأنثوى الذى كسته الشمس رداءها أتراه يفى بتحليل سياق ... للوضاءة المرتبطة ببياض الوجوه والأيدى ؟

إننا لا نرمى من وراء هذه التساؤلات الإزراء بالأسطورية منهجا فى النقد الأدبى ، وإنما غايتنا أن نخلص النقد من النزعات التوكيدية ، وأن نصفيه من الاعتقاد بأن منهجا ما ، هو الأول والآخر ، وأن نقول مع هيدجر إن الصورة استطاعت أن تبقى بعد فناء التفكير الأسطورى ، بوصفها إشارة مسعفة نرمز بها لحياتنا ، ونفهم بها وجودنا :

ولو أننا عدنا كرة أخرى إلى الخيال الشعرى وهو يصور وجه المرأة محلولا عليه إزار الشمس ، أو مضيئا ظلام العشاء كمنارة الرهبان المتبتلين ، لانتهينا إلى علاقة بين الوضاءة والضيء ، وبينما يروغ المنهج النفسى التقليدى فى أستبطان هذه الوضاءة إلى ضرب من الانطباع والتأثر الذى يعبر الناقد عنه بمعجم يدور على الدفء والشفافية والسطوع والتوهج وصفاء اللون وتلألؤ البشرة ونقاوة اللون ، يفتح لنا تحليل المعجم الفنى المسترشد بعلم النفس الأنطولوجى بعداً آخر يتمثل فى أن هذا الوجه الأنثوى يبدو فى وضع استنارة وإنارة ، وفى شكل استضاءة وإضاءة . إن هذه الطلعة كاشفة ومنكشفة ، وهذا مؤذن بأنها تفشى نفسها لأنها مشمسة ، إنها قد أكتسبت ماهية النير ، تلك التى تتأسس فى الظهور والإظهار من حيث لا يمكنهما أن يكونا إلا كذلك .

وبمقارنة الدلالات والمعانى الرمزية تعبر عنها صور الخيال المبدع ، يتبين هذا المعنى الذى كشف عنه التأمل بوصفه نواة رمزية لصورة الوجوه الناصعة والأيدى البيض فى الشعر العربى وبرغم أن الصورة تبدو محكومة بقرائن المجازل الدال على عراقة الأصل أو النعمة أو الحجة ، فإن المعنى من وراء هذه القرائن يئول إلى الظهور والإظهار الذى لا يتأتى له بحال أن يتخفى ويحتجب .

وفيما ترسل الشمس من لهب وشواظ إذا متعت واستوت على عرشها السماوى نلاحظ صورة اللعاب . وهى صورة تنقلنا إلى مستوى آخر من الدلالة الرمزية التى إذا ما قورنت بدلالات أخر ، أفضت إلى المعنى الموضوعى للأشياء ، وهدت إلى الطريقة التى يدرك الشاعر بها معطيات العالم . إننا نقول فى لغتنا المعتادة : يفرز هذا الحيوان أو ذاك لعابا عندما يشم رائحة فريسته ، ونقول أيضاً من الناس من يسهل لعابه للمال أو للنساء . ولكن أى شمس تلك التى يسيل لعابها ؟ طبيعى ألا تكون شمس الصباح المتنفس ، أو شمس الأصيل آذنت برحيل . إنها شمس الظهيرة الصائفة وقد أعلنت عن نفسها فى أعلى درجة من التركيز ، إذ يتلظى أوارها المحرق فى صحراء مترامية .

إن الصورة على هذا النحو تعبر بواسطة هذا المعجم عن بعد رمزى يستبعد الإراقة والسكب ويستبقى السيولة مضايفاً بينها وبين اللعاب الشمسى . ويبدو أن

التحليل الفسيولوجي والسيكوفسيولوجي يضعان اللعاب السائل فى سياق الأفرازات والغدد ومجموع العلاقات الرابطة بين المثير والمنبه وبين الاستجابة ، ولا كذلك الصورة فى أفقها الخيالى الرامز ، لأنها تنقلنا بالتضايف والحمل الأستعاريين إلى مفارقة الضوء المسعر والتسعير المضيء ، محتفظة بالمعنى الرمزى لإفراز اللعاب من حيث يرد إلى وضع «اشتهاء» يرغب فى تحقيق ما ينقص وماليس بعد . فما الذى تشتهيه هذه الأفعى السماوية التى تجدد نفسها كل شروق وهى بطبيعتها ظاهرة مظهرة ؟ إن ألسنة اللهيب التى تتدلى منها ، إفراز يغمر المكان ويشتهى ما يتفق وما هيتها . إنها تحقق شهوتها فى مزيد من الكشف والإضاءة والتسخين ، وفى هذا التحقيق وبواسطته تنبيء الصورة التى ركبها الخيال الشعرى عن مفارقة الاكتمال والنقصان : أكتمال الظهور المظهر ، وشعور الإنسان تحت وطأة اتقادها بما ينقصه من ظل ممدود وماء مسكوب .

وينقلنا المتنبى فى مدحته لكافور إلى صورة شمس سوداء ، وإلى كسوف نير وإعتام وضيء . قد يقال إن المديح حدد الدلالة المقصودة ، وأن الشعراء كثيرا ما شبهوا الممدوحين بالشمس . ولما كان الممدوح دجوجى اللون ، لم يجد المتنبى بدا من أن يضيف السواد إلى الشمس . وبرغم هذه الآعتبارت تبقى الصورة تعبيرا عن إلهام بعتمة مستسرة فى الوضى ، ووضاءة خفية فى المعتم .

إن ما يقدمه الخيال الشعرى من معرفة استعارية بواسطة الصور يضع الوضاءة والوضى فى سياق ظواهرية تتردد بين الماء والنار ، وقد تجمع بينهما فى بعض الصور على حد قول المتنبى فى السيف :

كفرندى فِرِنْدُ سيفى الجُراز لذةُ العين عُدّةُ للبراز
تحسبُ الماءَ خطّ فى لهب النا رِ أدق الخطوط فى الأحراز
كلما رُمْتَ لونَه منع النا ظرَ موجٌ كأنه منك هازى

ومن قبيل الإحالة والتضايف المجازى فى سياق الوضيء ، طائفة من الصور التى تدور على المعنى الرمزى للترقرق كقول أوس بن حجر فى الدرع :

وأملسَ صوليّاً كِنِهْى قرارة أحس بقاع نفح ريح فأجفلا

وقول سويد الكاهلى فى السراب :

كم قطعْنا دون سلمى مَهْمَهاً نازحَ الغور إذا الآلُ لمعْ
يسبح الآل على أعلامها وعلى البيد إذا اليوم متعْ

أما المعنى الرمزى لتوهج النار فنجده فى قوله تعالى فى المشيب «واشتعل الرأس شيبا» وفى قول امرئ القيس يصف سنان الرمح

جمعت ردينياً كأن سنانه سناهب لم يتصل بدخان

إن هذه النماذج تؤذن بأن الخيال الشعرى لا يقدم للوضاءة والوضىء معنى رمزياً واحدا . فالسيف فى أبيات المتنبى ليس مجرد لمعان مشع وبريق معدنى . إنه حد يمزج بين الرى والإحراق ، وشفرة توحد بين الماء والنار ، وليس الفرند والخضرة والزرقة سوى إشارات إلى الوضاء والصفاء واللمعان والتموج فى صفيحة السيف ، مما يفضى إلى أنه أداة تتجاوز بواسطة الخيال الشعرى مستوى الأداتية إلى معنى رمزى ينسج الأضداد . إن فى السيف ما فى الماء من رونق ومرونة ورى ، وفيه ما فى النار من لطافة وسموق وتطهير. إنه فى وجدان العربى يبل عطش الثأر ويروى ظمأ الذحل ويحرق عداوة والأعداء .

ويرتبط الترقرق الوضىء فى صور السراب بدلالة المخادعة ومخاوف الموت لهاثا . وتنكشف مخادعة هذه الوضاءة التى توهم بماء يجرى ، فيما يبدو بسبب الإنعكاس من الذى يتراءى له السراب ، فما إن يقترب حتى يرى ما ظنه ماءً يأخذ فى الأبتعاد . وربما أيقن لكثرة التجربة أنه خداع بصرى ، ولكنه برغم ذلك يمنى النفس بما يطفىء الأوار .

ويطالعنا التضايف الاستعارى بين الوضاءة والمشيب فى صورة النار المشتعلة ، ودع عنك قول البلاغيين فى تحليل الاستعارة القرآنية ، إنها لأفادة العموم والانتشار دفعة واحدة ، وهى إفادة توسل إليها بالتمييز المحول عن الفاعل . هذا التحليل لم يدرك من الصورة إلا وجها واحداً يئول إلى تماثل خارجى ، مع أن سياق الأستعارة يطرح مستويات من الدلالة الرمزية . فالشيب الذى يتلألأ وضاءة برق الرأس ونار العقل وجذوة الحياة وتاج الحكمة المتوهج ، وهو أيضاً ضعف المنة ووهن القوة ومشارفة النهاية وحول هذه الوضاءة وصوبها تتجه صورة الشهاب فى بيت لبيد بن ربيعة :

وما المرء إلا كالشهاب وضوئه يحور رمادا بعد إذ هو ساطع

إن المعنى الرمزى لصورة الشهاب الوضيء ليس بمعزل فى هذا السياق عن التأمل الشعرى لمصير الإنسان ، هذا الكائن المتناهى المحدود . إنه شهاب الحياة الذى ينطوى سطوعه وتألقه على النهاية الفاجعة والضربة اللازبة .

ولو ضاءة العين الأنسانية أو الحيوانية ظواهرية متميزة صورها خيال الشعراء فى مساقات متنوعة ، ومن ذلك قول طرفة يصور عين الناقة :

وعينان كالما و يّتيْن اسْتكنّتا بكهفىَ حِجاجى صخرة قلْتِ مَوْرِدِ

وقول المتنبى يصف عينا لباز :

خَلوفيةٌ فى خلو فيِّها سُويداء من عنب الثعلب
إذا نظر البازُ فى َعطِفه كستْهُ شعاعاً على المنكب

وقوله فى عين الأسد :

ما قوبلت عيناهُ إلا ظُنّتا تحت الدجى نارَ الفريق حلولا

ومن هذا القيل قول وليم بليك

Tiger Tiger burning bright
in the forests of the night
Mhat immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?
In what distant deebs or skies
Burnt the fire of thine eyes?

إن عين الناقة فى بيت طرفة تتألق ، ويزيد من تألقها عظام الحاجب فى بروزها ، مما يهيىء لصفاء مائها أن يترقرق ويبرق كالمرآة ، واستكنان العين المتألقة على هذا النحو فى كهف غائر يؤذن بحياة كامنة فى رطوبة الأعماق . وقد هيأ الظلام المتراكم لعين الأسد صورة النار فى بيت المتنبى ، وهيأ فى أبيات وليم بليك الصورة ذاتها مع اختلاف واسع . فبينما وقف الشاعر العربى عند التماثل الخارجى ، عنى بليك بتوسع الخلفية متمثلة فى المعتم «غابات الليل» ، الأعماق السحيقة ، السموات . ويتكشف الأفق الرمزى للمعنى عنده فيما وصفه «بالانسجام المخيف» . إن العين الحية فى وضاءتها وبريقها ، تقدم للصورة صوب

رمزية تدور على الحياة فى دفئها وتوهجها ، ويزداد هذا المعنى الرمزى رسوخا إذا ما قارنا هذه العين الحيّة بعين ميتة خمد فيها البريق وغاض التألق . وإذا كانت العين رمزاً للحياة فإن وضاءة السيف رمز لبريق مميت وخضرة موبية .

على هذا النحو يفتح منهج التحليل المعجمى أمام النقد سبيل التبصر بالخيال المبدع ، ويهيىء للمتلقى الوقوف على التشكيل الجمالى والمعنى الرمزى لصور الشعر ، ويمهد طريقاً إلى استبطان رؤية الشعار وكيفية إدراكه الواقع من خلال ما ينشئ من أبنية وعلاقات ، هى فى حقيقة الأمر ضرب من المعرفة الموجهة بمنطق الخيال . وربما بدا هذا المنهج يسيراً سهل التناول والتطبيق ، إلا أنه يسر خادع وسهولة مضللة ، يغرى بها ما فيه من تصنيف يضم الصور المتجانسة بعضها إلى بعض ، إما بعتبار الأشياء ، وإما باعتبار الصور من حيث مآلها إلى أعضاء الإدراك الحسى .

صحيح أن التصنيف ضرورى ولكنه ليس حداً نهائياً بقدر ما هو بداية لابد منها كيما تترابط سلسلة التحليل . ولا يتأسس هذا المنهج مالم يأخذ الناقد فى الأعتبار ، العلاقة بين الوجود واللغة ، وأن العالم هو الشكل الكلى لجميع الإدراكات الممكنة ، وأن المدرك الحسى بوصفه أصل الصورة ، يتكشف فى متوالية من التجليات بحيث لا يمنح نفسه نهائياً لشعور واحد ، وأنه فى ظهوره غير المحدد لا يستنفد فى تجل أو إدراك ، وحرى بالصورة الشعرية التى يبدعها التخيل أن تتجلى على هذا النحو ، ذلك أن كل صورة كشف عن دلالات الموجود ، ورابطة بين أشكال الوجود .

وقد أدرك بعض النقاد المعاصرين إمكانية أن تحلل الصور الشعرية بواسطة الكشف عن دلالاتها ورموزها ومعجمها الفنى ، وقدموا فى هذا السياق دراسة وتحليلاً للمعاجم الشعرية فى مراحل مختلفة ، تمثل الأطوار التى اجتازها الشعر العربى ، لاسيما الوجدانى منه لدى من تأثروا النزعة الرومانسية كالشابى والهمشرى وناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وعمر أبى ريشة وميخائيل نعيمة وإيليا أبى ماضى وغيرهم من شعراء الوطن العربى .

ومن أبرز الدراسات النقدية التى تعمقت الاتجاه الوجدانى فى شعرنا العربى

المعاصر ، واهتمت بتحليل المعجم الفنى لهذا الشعر ، تلك الدراسة الرائدة التى قدمها الدكتور عبد القادر القط فى كتابه «الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر» .

وقد خلص فى كتابه إلى أن المعجم الشعرى من عناصر الشعر الأولى التى تتأثر بالتطور الحضارى وإن لم يتخذ صورة تغير حاسم من مرحلة إلى أخرى ، وأن الشعراء منذ أن اتجهوا إلى التجربة الذاتية واهتموا بتصوير المشاعر والانفعالات والتفتوا إلى مشاهدة الطبيعة وربطوا بينها وبين وجدانهم ،أخذت طائفة كبيرة من الألفاظ المحملة بالدلالات الشعورية والجمالية تتردد فى عباراتهم وصورهم ، ممتزجة أحياناً بألفاظ تقليدية ، وخالصة أحياناً لطبيعة التجربة الوجدانية الجديدة .

ومن ألفاظ هذا المعجم الشعرى وصوره القيثارة ، التى تربط بين الشعر والموسيقى والغناء ، والمساء الذى أرتبط بكثير من معانى الألوان والظلال والأضواء والشجى الرقيق والحزن العميق والفرحة الغامرة والحركة والسكون ، والخريف الذى غدا رمزا لكثير من المشاعر المتناقضة التى تتراوح بين الأسى الشفيف ، والحنين إلى المجهول ، والشعور بالفناء ، والإحساس بتحول الألوان ، ومن هذه الصور الخيالية صور الزهرة الذابلة ، والفراشة المحتضرة والثمرة الحالمة والطيوب والعطور . إن تجدد نظام القصيدة ومعجمها يفضى إلى تغير فى طبيعة الصورة الشعرية ومقومات تكوينها ، لذلك يتصل الحديث عن الصورة الشعرية ببناء العبارة بالمعجم الشعرى ، إذ الصورة فى الشعر هى الشكل الفنى الذى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر فى سياق بيانى خاص ، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها فى الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنى[٢٠٩]

وقد درس الدكتور عز الدين إسماعيل طائفة من الصور وربطها بالمعجم الشعرى لشعراء السبعينيات ، وانتهى إلى أن تحليل هذه الصور والمعاجم يفيد فى تفهم أبعاد التجربة ، ذلك أنها تتجسد فى سياقات متجددة دائما من خلال تراكيب واستعارات بكر وطازجة تثرى الشعر واللغة . إن قراءة اثنتى عشر

قصيدة لاثنى عشر شاعرا ينتمون لهذا الجيل ، تمنحنا الأبنية الاستعارية والتراكيب التصويرية التالية :

جثة الحلم ـ الرؤى المشحوذة الأطراف ـ الوهم المدبب ـ أعشب الحلم المغموس بالنار ـ الزمن المشروخ ـ أنتحار النهار ـ خنجر الليل ـ الصمت الأزرق ـ ذاكرة الأشجار ـ غابة النوم ـ شجر الدهشة ـ رغوة الطين ـ العطر الوحشى ـ صهوات الجراح ـ الدوار المبارك ـ الفرح الموسمى .

ومن مفردات هذا الشعر : الطقسى ـ الموسم ـ السفر ـ الريح ـ الذاكرة ـ الحلم ـ التعرى ـ الشجر ـ العصافير ـ الهجرة ـ المدى ـ الحدود ـ المرفأ ـ الجسر ـ المنفى ـ الدوائر ـ المواعيد ـ العلاقة ـ الحوار ـ التخطى ـ النار ـ النهر ... ولا شك أن الدارسى يدرك من هذه المفردات أنها تلتقى وتتقاطع ، فالسفر والرحيل والهجرة والمنفى دائرة تتقاطع مع دائرة الريح والذاكرة والحلم والمدى والحدود والمرفأ والجسر والعلامة ، وتتقاطع دائرة الشجر والعصافير والنهر مع دائرة المواسم والمواعيد ، وتعود الريح فتدخل فى دائرة التعرى والنار والطقس .

إن هذا القدر من المفردات والصور فى قصائد شعراء السبعينات يشير إلى أبعاد مشتركة بين هولاء الشعراء تتمثل فى مقولتى الحلم والسفر ، وفى الشعور الحاد بالاغتراب والرغبة فى تحقيق الذات ، وكل هذه المحاولات راجعة آخر الأمر إلى الرغبة فى مجاوزة الواقع الموصود والمألوف ، وارتياد عالم للتجربة يسمح بالثراء والتجدد المستمر(٢١٠)

إن اهتمام بعض النقاد المعاصرين بدراسة الصور الشعرية من خلال التحليل المعجمى ، لايعنى أن القدماء لم يفطنوا لهذه المعاجم الفنية ، ذلك أنهم لاحظوا عند استقراء الشعر القديم ؛ أختلاف الشعراء فيما يصفون ويصورون ، فتراهم يقولون أوس بن حجر أوصف للسلاح من غيره ، وطرفة بن العبد صور الناقة تصويراً متفردا ، وعنترة العبسى تكثر فى شعره صور الحروب ، وذو الرمة يمتاز على الشعراء بكثرة ما أبدع من صور وصف فيها الصحراء .

وقد فطن صاحب الأغانى فى ترجمته عمر بن أبى ربيعة لما يضم معجمه

الفنى من صور لها خصائصها ودلالاتها ، وذكر فى هذا السياق أن من تحييره ماء الشباب قوله :

أبرزوها مثل المهاة تهادى بين خمس كواعب أتراب
ثم قالوا تحبها قلت بهراً عدد القطر والحصى والتراب
وهى مكنونة تحير منها فى أديم الخدين ماء الشباب

وقوله فى أسر النوم :

نام صحبى وبات نومى أسيرا أرقب النجم موهنا أن يغورا

وقوله فى تنفيض الكرى :

وغاب قمير كنت أرجو غيوبه وروّح رُعيانٌ ونومٌ سمّرُ
ونفضت عنى النوم أقبلت مشية الحباب وركنى خشية القوم أزورُ(٢٩١)

ومن الواضح أن الأصفهانى اكتفى بتصنيف الصور وعرضها ، ولم يحلل ما تنطوى عليه من خيال إبداعى وقيم جمالية .

إن منهج التحليل النفسى يكشف لنا عن شخصية عمر من خلال شعره ، أما الإهابة بالتحليل المعجمى للصور فلا شأن له إلا بالمنتج الشعرى فى ذاته ، أستكناه المعامل الجمالى والرمزى للصور . ويتمثل الفرق بين النسقين فى أن أولهما يطبق بضرب من التوكيدية نتائج التحليل النفسى على النصوص الشعرية انطلاقاً ن أن النص كاشف عن شخصية مبدعه ، وأن شخصية الشاعر مقيسة قياس خلف على شخصية العصابى . أما النسق الثانى فيخلو من التوكيدية المنبنية على تفسيرات قياسية ، ولا ينطلق إلا من اللغة فى مستواها الإبداعى ، ولايعنى إلا بالنص فى ذاته بحسبانه تجليا تخيليا قابلاً للوصف والتحليل الأنطولوجى والظواهرى كما سبق أن بينا فى مواضع سابقة من هذه الدراسة .

ولن يزودنا التحليل النفسى بأدنى معرفة بالوعى التخيلى فى شعرابن أبى ربيعة ، وكل مايمكن أن نعرفه من خلال هذا المنهج ، أن شخصية الشاعر تنم عن نرجسية وميل للاستعراض وولع بالأناقة والزينة وصبابة عارمة لفتشية الملابس والعطور . أما الوعى التخيلى ماثلاً فى بنية الصور فلا يتكشف إلا فى ضوء تحليل يستبطن شعر عمر ويستكنه معجمه الفنى .

ولدينا ثلاث صور اخترناها من هذا المعجم ، الأولى تتمثل فى قوله :

ذهبت ولم تلمم بديباجة الحرم … وقد كنت منها فى عناء وفى سقمْ

ونظفر بالثانية فى قوله :

وطافت بنا شمس عشاءً ومن رأى … من الناس شمساً بالعشاء تطوف

أما الصورة الثالثة فقوله فى عائشة بنت طلحة وقد رآها تطوف :

أظل إذا أكلمها كأنى … أكلم حية غلبت رُقاها

تبيت إلى بعد النوم تسرى … وقد أمسيت لا أخشى سُراها

إن عناصر الصور تئول فى هذه النماذج إلى ديباجة الحرم ، والشمس الطائفة عشاء ، والحية التى يغلب سمها الرقاة .

ويؤذن تحليل هذه الصور بإمكانية الكشف عن المعادل الرمزى للمرأة فى شعر ابن أبى ربيعة . وفى هذا السياق تطالعنا «ديباجة الحرم» صورة لأنثى هى لهذا المكان المقدس زينة كاسية وبهجة ناعمة نعومة الديباج . أما الشمس الطائفة عشاء فصورة تنطوى على المباغتة وعدم التوقع ، ذلك أن الليل الذى يخفى الشمس ، قد بات الآن يظهرها وتظهره ، وأن ما يحجب آل إلى ما يكشف ويحقق ظهيرة العتمة ، والصورة على هذا النحو وصف لليل أشمس بهذه الأنثى التى جعلت تفيض فى الطواف .

وأما الحية فإنها إذا ما تكورت تشكلت على نحو دائرى يوحى بالطواف ، وفى هذه الحية السارية التى غلبت رقاها دلالة تئول إلى البث والمخالسة فى موسم الحج ، بوصفها تعبيراً عن تنعم الشاعر بحلاوة يجدها فى كسر المحرم وإباحة المحظور .

إن محور الارتكاز لهذه العناصر ، بنية مقدسة هى البيت الحرام ، ومنسك هو الطواف ، أما الأنثى فتوحيد لهذه العناصر جامع بين متقابلات ، ذلك أنها جمال رخى ناعم يدهش الشاعر كما تدهش شمس طلعت بليل ، ويقتله بسم لذيذ . وهكذا يكشف الخيال الإبداعى عن المرأة رمزاً على الناعم والمدهش ، وعلى طراوة تستصرخ وتهيب باللمس ، إنها رمز مباغتة وجمال نبيل ونبل جميل .

ويهدينا تحليل المعجم الفنى لشعر عمر من آجل الكشف عن صوره وعوالمه الشخصية ، إلى وعى تخيلى بمزيج من الفاغم والبراق ، فلم يكن الشاعر مكتفيا بهذه العطور يستنشقها بلذة وشغف ، وإنما كانت الطيوب تملؤه كما لوكان قنينة بارعة الطراز :

أدخل الله رب موسى وعيسى جنة الخلد من ملانى خلوقا

والعطر الذى يفوح عرفه من المرآة ليس مجرد بديل عنها ، وليس كذلك مجرد رابطة إدراكية تفسرها الذكرى وعمليات التداعى ، ولكنه أيضا ما يترع ويملأ ، إنه رغبه فى الاستدخال والاحتواء .

أما المعادن والأحجار التى تتخذها المرأة حليا وزينة ، فما فتن به خيال الشاعر فتونا لا يغنى فى تفسيره أن يرد إلى أنه كان من طبقة الأستقراطيين النبلاء فى بيئة الحجاز . ذلك أن وعيه التخيلى كان يمزج بين نوعين من الجمال ، فهذه الحلى والطيوب والأصباغ تستمد قيمتها من كونها زينة للأنثى . يقول الشاعر :

والزعفران على ترائبها شرق به اللبات والنحرُ
وزبرجد ومن الجمان به سلس النظام كأنه جمرٌ
وبدائد المرجان فى قرن والدر والياقوت والشذْرُ

ويتردد فى شعر ابن أبى ربيعة تصوير المرأة دمية وتمثلا ، وهى صورة تشكل عنصراً من عناصر عالمه الفنى ومعجمه الشعرى ، يقول :

فطرن طيراً لما قالت وشايعها مثل التماثيل قد مُوِّهْن بالذهب

ويقول مرددا هذه الصورة :

وكم من قتيل لايُباء به دمُ ومن غلق رَهْناً إذا ضمه منى
ومن مالئٍ عينيه من شئ غيره إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى

واذا ينتهى التحليل الجمالى إلى أن صورة التمثال المموه بالذهب ، توحى بفكرة مثال ونموذج يجسد كل الخصائص الجمالية فى وعى الشاعر ، يخلص التحليل النفسى الوجودى إلى أن فى الصورة دلالة على أنه إنما كان يريد المرأة على نحو لانهائى مشروط بأن تكون المرأة ذاتها فى وضع «الشئ» من حيث هو وجود فى ذاته متفق مع طبيعته . إنه وجود يتأمله الشاعر ويلعب به كلما شاء له التأمل

واللعب ، ويحركه وفق هواه ومزاجه ، ويسيطر عليه وينفذ إرادته فيه .

إن دراسة الخيال الشعرى واستكناه مايفرز من صور ، انطلاقاً من تحليل الأبنيه المعجمية ، أمر تحتمه طبيعة الخيال المبدع . فالشعر فى جوهره بنية لغوية لها من الخصوصية فى التعبير ماليس لغيرها ، وإذاكان الشعر تجليا للغة وماهيتها ، فإن طبيعته هذه تسمح بتحليل أنساقه المعجمية تحليلاً يتفق مع طبيعة الخيال وما يبدع من صور تتنوع وفقا لتنوع الشعراء والتجارب والرؤى والمسالك الخاصة بمعرفة العالم .

لكن ماطبيعة هذا التحليل ؟ وما طبيعة التحليل الذى اعتمدته الدراسة ؟ إن لدينا مناهج متعددة تتراوح بين التقويم الجمالى الذى لايخلو أحياناً من انطباعية مسرفة ، والتحليل النفسى مأخوذا فى بسياق من مصادرات اللبيدو أو النماذج العليا واللاوعى الجماعى ، أما هذه الدراسة فقد اعتمدت فى كثير من مواضعها التحليل النفسى الأنطولوجى منهجاً يفسر الخيال الإبداعى والصور الشعرية ، ويفتح السبيل إلى استبطان المعجم الفنى للوصول إلى ما للصور من كيانات نفسية ، والكشف عن معاملاتها الرمزية باعتبارها رموزا إلى الوجود وعلاقة الآنية بهذا الوجود .

إننا عندما نتأمل الصورة الجزئية أو القصيدة باعتبارها صورة كلية ، نسأل أنفسنا لماذا شكل الشاعر الصورة على هذا النحو أو ذاك ؟ ولماذا يفضل شاعر الصور البصرية بينما يفضل آخر الصور الشمية أو اللمسية ؟ وعلى أى نحو تضايف الصورة الخيالية فى الشعر بين المدركات الحسية ؟ وهل تبدو المضايفة حملاً خياليا ينطوى على جدة ودهشة ومباغتة ؟ أو أنها تحقق لصور ليس فيها من الكيان النفسى المتميز بقدر ما فيها من مهارة تفتقر إلى المغامرة اللغوية ؟

إن التحليل النفسى الوجودى لا يعبأ برد الصورة الشعرية إلى عناصرها جزئياتها ، وليس من مهمته أن يفسر الصورة بردها إلى جملة من المسلمات القبلية ، وإنما يهتم بالكشف عن معانى الصور ومعانى الأشياء كما شكلها الشاعر بوعيه التخيلى ، ويتفهم ماهية المعنى انطلاقاً من الأشياء فى مستواها العينى ، متجاوزا الفروض القبلية إلى الوجود بوصفه الشرط الأول .

على هذا النحو تعد الصورة فى الوعي التخيلي المبدع كاشفة عن الوجود والموجود معاً ، وتبدو بمثابة معامل رمزى للأشياء ، متى انفلت منا أخفقنا فى أن نلج معجم الشاعر ، وأن نقف على الحدس الشعرى من حيث هو ضرب من المعرفة وطموح إلى الحقيقة .

إن منهج التحليل النفسى الوجودى للمعجمات الشعرية لا يصادر على المناهج الأخرى وإنما يفيد منها بحيطة بالغة لاتورط فى نقد تشوبه نزعات توكيدية ، وربما انتهى النقد الأدبى فى المستقبل إلى رؤية تكاملية تستثمر الفروض والنتائج ، واعتقاد أننا نحن القراء المتبصرين ، سنخفق فى التلقى متى مالم نعل - بالمعنى الأنطولوجى - علو الشاعر وهو يضايف بالوعى التخيلى بين الحقيقة واللاحقيقة والماهية واللاماهية .

الفصل الثالث

الخيال الرومانتيكى بين النظرية والتطبيق

كشفت المغامرة اللغوية لدى بعض الشعراء القدامى ، ولاتزال تكشف فى الحركة الشعرية المعاصرة فى الآداب العربية وغير العربية ، عن رغبة فى تنشيط مايفرز الوعى التخيلى المبدع من صور تتجلى فيها حرية الخيال وحدوس الشعراء وتطلعهم إلى ارتياد آفاق جديدة . «ولم يغن لحسن الحظ رصد مجموعة من التشبيهات والاستعارات فى كتب البلاغة عن طموح الشاعر دائما لإبداع الجديد فى مجال الصور . والحقيقة أنه ليس طموحاً بمقدار ماهو ضرورة يحتمها على الشاعر رغبته فى التعبير عن مشاعره الأصيلة تعبيراً صادقاً»(٢١٢) .

ومن اللافت أن ظاهرة الخيال فى تراث الثقافتين العربية والغربية أفصحت عن نفسها فى شكل حركة متبادلة بين النظريات الفلسفية والسيكولوجية وبين الدراسات النقدية والبلاغية كما تمثلت فى التيارات الكبرى . وكان طبيعياً كما سلف القول أن يتأثر مبحث الخيال الإبداعى فى الشعر بنتائج الفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال ، وهى نتائج تختلف باختلاف النظريات والعصور .

وكما نشأ فى تراث الثقافة العربية تياران كبيران ، تعصب أحدهما لروح المحافظة والتراث والتقليد ، وآزر الآخر حركة التجديد والمعاصرة ، نشأت فى تراث الثقافة الغربية مذاهب واتجاهات ، بعضها محافظ ، وبعضها تشيع فيه روح التجديد والخروج على الموروث . وإذا كانت الكلاسيكية تعبيراً عن احترام التراث والالتزام الذى قيد الشعراء بالاتباع ، فإن حركات ومذاهب أخر كالرومانتيكية والبرناسية والرمزية والسيريالية ، تمردت على طابع التقليد والحفاظ الحرفى .

ويمثل الدعاة إلى عمود الشعر فى التراث العربى ، السلفية التى تلزم متأخر الشعراء بعدم الخروج على سنن المتقدمين . وعلى هذا النحو نشأ النقد الكلاسيكى الذى تشدد من أخذوا به فى الدعوة إلى المحافظة .

واصطبغت الآراء والنظريات التى تناولت الخيال الإبداعى فى الحركة الكلاسيكية بطابع تقليدى محافظ ، وجد مثاله المحتذى فى الآداب اليونانية اللاتينية ، وفى الدعوة إلى تخليص الشعر من الخيال الجامح والنزعات الفردية والعواطف الجياشة ، واعتمد الكلاسيكيون العقل وفضلوه لما فيه من ثبات وعدم تغير جعلهم دعاة إلى أن يقاد الخيال بالعقل الجماعى أو الذوق السليم(٢١٣)

إن المذهب الكلاسيكى قديمه ومحدثه لم يشجع حرية الخيال ، ورأى أنصار هذا المذهب أن الخيال هبة عظيمة للفنان إلا أنها موضع للتساؤل ، ولم يفكر بوالو boileau ـ من الزاوية النفسية ـ فى أن هبة الخيال لا يستغنى عنها كل شاعر حقيقى الشاعرية ، ولكنه كان يرى أن الشاعر إن انغمس فى انطلاقات هذا الدافع الطبيعى وهذه القوة الغريزية ، فإنه لن يبلغ الكمال .

وانتهى أنصار الكلاسيكية ودعاتها إلى ضرورة أن ينضبط الخيال الإنسانى بقوة العقل ويقاد بها ويخضع لقواعدها . حتى حين ينحرف الشاعر عن الطبيعة ، فإن عليه أن يحترم قوانين العقل ، وأن تحصره هذه القوانين فى نطاق المحتمل . وقد حددت الكلاسيكية الفرنسية هذا النطاق تحديداً موضوعياً حين جعلت وحدتى الزمان والمسافة فى المسرح حقيقة مادية(٢١٤) .

ومالبث المذهب الرومانتيكى أن صدع هذه المبادىء وتمرد عليها ، وأعلى من شأن الخيال وقيمته ، معترفاً بما ينطوى عليه من حرية لاحدود لها . وحملت النظرية الرومانتيكية فكرة مختلفة فى طابع الخيال الشعرى ووظيفته . وليست هذه النظرية على حد مايرى كاسيرر Cassirer من وضع المدرسة الرومانتيكية الألمانية ، ذلك أنها وضعت قبل ظهور المدرسة الألمانية ولعبت دوراً حاسماً فى كل من الأدبين الفرنسى والإنجليزى فى القرن الثامن عشر . ونجد عند إدوارد يونج Edward yong أوجز تعبير عن هذه النظرية ، ومنذ ذلك الوقت تلاشت الآراء الكلاسيكية فى المحتمل وخلفها نقيضها ، وأصبح العجيب والمعجز هما الموضوعين

الوحيدين اللذين يحسنان مجالاً للتصوير الشعرى الصحيح[٢١٥] .

ولقد كان الخيال عند الرومانتيكيين أحب من عالم الحقيقة المحدود ، ذلك أنه يفتح أمام الشعراء رصيداً إلى اللامتناهى ، سواء كانت اللانهاية فى العلم أو المتعة أو القدرة الإنسانية . ولعل هذا الوعى الخيالى باللامتناهى هو الذى جعلهم يتوقون إلى الكشف عن أسرار الطبيعة ، ويزدادون رغبة فى المعرفة وإماطة الحجاب عن المجهول والإفلات من قيود الزمان والمكان . ومن مظاهر هذا الخيال الرومانتيكى نشدان الحياة الفطرية الصافية ، وتجاوز الحاضر إلى مستقبل آمل أو بائس ، أو إلى ماض تاريخى يجد فيه الشاعر ضالته ، والشعور الحاد بالاغتراب الزمانى والمكانى[٢١٦]

والحق أن صامويل تيلور كولريدج Samuel T. Coleridge أمكنه أن يقدم تصوراً نظريا للخيالا الإبداعى فى سياق النزعة الرومانتيكية ، نظفر به فيما كتب من مقالات ، ولاسيما المقدمة التى صدر بها قصيدته «البحار القديم» Ancient mariner وميزكولريدج بين ما سماه الخيال الأولى Primary imagination والخيال الثانوى Secondary imagination .

وقد تناولت بعض الكتاب والشعراء الرومانتيكيين الظاهرة وتأملوها ، وأطلق وردزورث Wordsworth على الخيال مصطلح «الكيمياء العقلية» ، وميز بينه وبين الوهم من حيث يرجع الخيال إلى تأثرات انطباعية تنجم عن عناصر بسيطة : أما الوهم فيئول إلى ماتثيره التخيلات المتراكمة ومافى الموقف من تنوعات مباغته .

تأثر كولريدج مذاهب كبرى كانت تعد فى عصره علامات تحول واضحة . وتبدو نظريته فى الخيال جماع مذاهب أشهرها المذهب الترابطى Associationism ومذهب الأفلاطونية المحدثة Neo- platonic ، ومذهب المثالية الألمانية المتعالية German Transcendental idealism ووجد نفسه فى الواقعية المثالية لدى فشته وشلنج[٢١٧]

ولم يكن كولريدج وحده هو الذى قدم تصوراً نقديا للخيال . فى إيطاليا عبر جيامباتستا ڤيكو Giampattista Vico عن الأفكار النقدية الجديدة .

وفى آرائه كما فى آراء كولويدج نلاحظ أنها كانت رد فعل لعقلانية القرن السابع عشر ، وأنها تنطوى على تأثر بالأفلاطونية المحدثة . وبينما تصور هوبز التجريبى الإنجليزى الإنسان على نحو ماتصور نفسه ، منتهياً إلى نتائج تجريدية . وبينما اعتقد سبراتSprat فى نقاوة وقصور بدائيين ، تصور فيكو الإنسان فى بدائيته السحيقة التى تمثلت فى عصر الآلهة وعصر الأبطال ، وعول فى تضوره على الخيال والرموز والأساطير ، وكانت نظريته مذهباً فى التاريخ أفاد منه مؤرخو القرن التاسع عشر ، والفلاسفة المثاليون المحدثون(٢١٨)

لقد انتحل كولريدج كما يرى وليم ويمزوت وكلينث بروكس بعض الآراء ، وليس الأمر أمر متابعة لانتحالاته ، وإنما دراسة نظريته وإيضاح علاقاتها ببعض الأفكار الميتافيزيقية فى عصره ، وبخاصة أفكار كنت وشلنج .

استعار كولريدج إذاً أفكار الألمان على نحو واسع . وتعد محاضرته التى ألقاها عام ١٨١٨ عن الشعر ، صياغة جديدة للدرس الأكاديمى الذى طرحه شلنج عام ١٨٠٧ حول علاقة الفنون التشكيلية بالطبيعة . واستعار كولريدج آراء كنت وأخذها أخذاً مباشراً من كتابه «نقد الحكم» Critique of Judgment . ولم يتأثر بنقد الحكم فحسب ، وإنما بكتابات كنت أيضا فى نظرية المعرفة Epistemology وفى علم الوجود Ontology . وهى كتابات بسطها فى كتابه الرئيسى «نقد العقل الخالص» Critique of pure reason (٢١٩)

وبرغم هذه التحفظات يعد كولريدج ناقداً تهيأت له ثقافة فلسفية ونقدية واسعة ، تمثلها فيما قدم من تصورات للخيال الشعرى المبدع . وإنما أغرته مثالية كنت المتعالية لما فيها من انقلاب ثورى على بعض المذاهب الفلسفية السابقة ، تلك التى راغت إلى ضرب من الدجماطيقية ، وكولريدج ينتمى بطبيعة الحال للرومانتيكية باعتبارها ثورة على التقليد وانشقاقا على الجمود .

لقد راعى كولريدج فى تقسيم الخيال إلى أولى وثانوى ، فروقاً فى الدرجة وأسلوب العمل ، والأولى عنده قوة حية وعامل أساسى فى كل إدراك إنسانى ، وهذا هو مذهب كنت كما أجملنا عرضه فى الباب الأول ، وهو ينبىء عن تصور مؤداه أن الخيال نشاط إنسانى وفعالية لابد منها من أجل أن تكون المعرفة

الإنسانية ممكنة ، وذلك لما يتضمن الخيال فى المثالية النقدية المتعالية من قدرة على ايجاد وحدة للمظهر لأنه وسط بين الحساسة والفهم . بين الحدوس الحسية وتصورات الذهن .

ويعايش الخيال الثانوى الإرادة ، ولايتجلى إلا فى عملية الإبداع الفنى ، إنه يحل ويفكك ليعيد الخلق ، ويناضل ليخلع على الأشياء وضعا مثاليا يوحد بينها[٢٢٠] . وعن هذا الخيال الثانوى يقول كولريدج : «إنه تلك القوة التركيبية السحرية التى تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة ، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة ، والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ، ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبدا وضبط النفس المتواصل ، والحماس البالغ والانفعال العميق . إنه الإحساس بالمتعة الموسيقية ، والقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة ، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن»[٢٢١]

ومن الملامح الكنتية الواضحة فى حديث كولريدج عن الخيال الأولى تأكيده أننا بواسطته نصنع عالمنا الخاص ونحن نمارس فعل الإدراك فى حياتنا اليومية التى نتقاسمها ، ونبدع عالمنا من خلال تدفق الطبيعة أو من الأنا اللامتناهية Infinite I am . وما من شيء ندركه إلا وهو من خلقنا وصنعنا ، إذا الإدراك ليس تسجيلاً آليا خالصاً لانطباعاتنا ولكنه فعالية عقلية . والخيال هو العقل فى أعلى حالات تبصره المبدع ، وهو لايفتأ يكشف عن نفسه فى تفكيك مايحيط بنا من مألوفات ، وفى إعادته صب المادة الخام فى كليات جديدة حية .

ومن الأمثلة التى ساقها كولريدج لإيضاح فعالية الإبداع فى الخيال الثانوى قول شكسبير :

انظر كيف ينزلق أدونيس فى الليل من عين ڤينوس
كأنه نجم درى يهوى من السماء

ويتمثل الخيال الإبداعى فى أن الشاعر جعل من رحيل أدونيس عن

فينوس شيئاً حقيقياً ، وبومضة من ومضات الرؤية المبدعة ، أصبح انكدار النجم الثاقب وطيران أدونيس شيئا واحداً .

إن الخيال الثانوى ليس مجرد إبداع لاستعارات حية ، ولكنه أيضاً تحقيق للتوازن وتوفيق بين الخصائص والكيفيات المتقابلةdiscordant qualities . وتبدو الملاءمة بين المتقابلات بمثابة إحساس بالنضارة والجدة ، ندركه فى المألوف من الموضوعات المعتادة ، وهذه الملاءمة تجعل الخارجى داخليا والداخلى خارجيا ، وتحول الطبيعة إلى فكر والفكر إلى طبيعة(٢٢٢)

لقد وصف كنت فلسفته النقدية المتعالية بأنها ثورة كوبرنيكية ، ومن منطلق هذا الوصف تخلص الخيال مما كان قد ألم به من زراية وتهوين ، ولم يعد تحللاً للإدراك وتعفناً فى الإحساس ، واحتل مكانته بوصفه أساساً لابد منه إلى جانب الحس والفهم لإمكان التجربة .

ولم يكن غريباً أن يحتفى كولريدج بهذا الكشف ، وأن يتابع كنت فى نظريته وتصوراته لأسباب كثيرة من أهمها ، إعلاء الرومانتيكين من شأن الخيال ، واعترافهم بما تنطوى عليه هذه القدرة من إرادة وحرية يتجليان أتم مايكون التجلى فى الإبداع ، ونبذ كولريدج النظرية الترابطية التى انحدرت من مذاهب السيكوفسيولوجيين ، وأخذ بتصورات كنتيه كشفت عن إيجابية الإنسان فى عملية المعرفة .

إن خيال الشاعر عند كولريدج يجانس معرفة العالم المعتادة ، وهذا فى حد ذاته يعنى أن الخيال ليس غرابة فى الأطوار ، أو إرخاء وهميا لعنان الأهواء غايته التوشية والزينة ، ولكنه بالأحرى تطور للعمليات التى يحتويها أبسط فعل من أفعال الإدراك ، مما يعنى أن فعالية الفنان ليست منبتة عن إدراك العالم وتعقله ، وليست كذلك هبة تحظى بها طائفة متميزة تختلف عن الجمهور اختلافاً نوعيا .

ويتمثل ماينطوى عليه الخيال الثانوى من إبداع ، فى خلق عالم جديد بؤنا سلفاً بالفشل فى خلقه . إن إبداعية الخيال الثانوى تئول إلى أننا نحن أنفسنا تتغير حواسنا وقدرتنا الذهنية ، ولئن ناسب الخيال الأولى مطالب الحياة العملية ، لقد

ناسب الخيال الثانوى بما ينطوى عليه من إبداع وإعادة تنظيم ، مطالب الحياة المتأملة التى يتردد صداها فى الإبداع الفنى .

إن العقل فى بنيته الشعرية يحطم ويعيد البناء ، وإذا كان الخيال يركب العالم فى شكله العملى فذلك لأنه فى وظيفته الأولية يكون العالم الخاص بالحياة المألوفة ، ومتى شارفت هذه القوة فى تولدها مستوى أعلى ، فإنها تكتسب القدرة على تحطيم العالم المألوف لتعيد بناءه كرة أخرى(٢٢٣)

وقد بين د . ج . جيمس تأثر كولريدج بنظرية كنت إذ جعل يقتفيها ويحذو حذوها فى أن الخيال يؤدى وظيفته الإبداعية فى الإدراك الحسى المألوف عندما يركب معطيات الحس ويضم بعضها إلى بعض فى أكلال أكثر اتساعا . ولايوصف الخيال الأولى بالإبداع إلا لأنه ينظم فوضى الانطباعات الحسية Confusion of sense impressions ويؤلف منها مركبا synthesis عندما يتفهم العالم ويدركه . إن الخيال الأولى ليس بمعزل عن قدر من الإبداع ، ذلك أن العالم كما نعرفه ليس معطى لعقل سلبى لايعدو أن يستقبل ما يفد عليه ، ويتضمن الخيال الأولى تركيب الحقائق المعطاة وتفسيرها ، وعلى هذا النحو يمارس وظيفته فى كل فرد مهما يكن غير واع به ، ليقدم لمعرفتنا عالماً نواصل فيه مهام الحياة العملية . والخيال بحسبان هذا التصور متمم لجميع تجاربنا ، وشرط لابد منه لكل إدراك حسى . إنه إذيلم فى تجاربنا كلها شعث المعطى الحسى ، لجدير بأن يحقق حضوره فى أيسر تعقل للعالم ، وأن يضفى النظام على المعطيات عندما يعلو بها ويوحدها .

ومما يهدد الخيال الفنى وصفه بأنه غير مبال تماما ، فمن البين أننا لانكاد نجد فعا لية ما يمكن أن تكون على هذا النحو من الوصف ، متى قصدنا أنها منبتة الصلة بالحياة الشاملة للشخصية .

إن فعالية الخيال لاتهتم بالموضوعات من حيث هى نافعة ، ولاتعبأ بالتعميمات التى تعبر عن الواقع ، ولكنها تحل عالم الإلف والأثرة لتحقق إدراكنا للعالم على نحو جمالى عندما نعيد إبداعه . هذا الخيال الثانوى نضال غايته تحقيق الوحدة ، ورفض راسخ يتيح لنا ألا ندع التجربة تتفرق وتتقطع ، إنه امتصاص

للتجارب المتكاملة فى شكل نموذجى .

ومما يميز الشاعر على آحاد الناس ، توقده الخيالى الذى يجسد التجربة فى شكل أكثر اتساعاً ، وليس هذا الجهد من قبل الشاعر تسلية وإزجاء فراغ ، ولكنه ضرورة نابعة من تجربته الشخصية ، ومهما يكن الخيال الثانوى استغراقاً مشوباً باللذة ، فإنه حتمى لإدراك العالم ، ولهذا الخيال عند الشاعر ينابيعه التى تتفجر فى مستوى من الحاجة أعمق ، وتشكل ضرورة متزايدة .

إن الشعر برغم أنه غير عملى وغير نافع ، يبدى ضرباً من العملية والنفعية يختلف عن الطابع العملى فى الحس المشترك وعن الطابع النفعى فى العلم . إن الشعر ينبع من الحاجة التى نشعر بها إلى أن تزكو الحياة ، بحيث تتجاوز فى نمائها مستوى الإدراك الحسى والطابع التجريبى ، وربما كان الانعتاق من بين العلامات التى تميز التجربة الشعرية . إنه يصدر عن تجربة تردد صدى رغبة فى تطويق الحياة واحتوائها والسيطرة عليها . والغاية القصوى من التجربة الشعرية أن تبدع العالم من جديد فى وحدة متكاملة من النموذج الخيالى ، ولاينبثق هذا الجهد إلا من الشعور بالوهن وعدم الجدوى ونحن نواجه كتلة أولية من تجربة مشوشه يمدنا بها الخيال الأولى(٢٢٤)

إن الخيال الثانوى فى مذهب كولريدج توفيق وملاءمة بين متقابلات ، يسمحان بتصنيفها فى لوحة دقيقة ، ويتيحان الكشف عما ينطوى عليه هذا الخيال من تركيب جدلى سبق أن أشرنا إليه فى موضعه . وإذا استهدينا بلوحة ويمزوت وبروكس ، أمكن أن يوضع التركيب الجدلى فى شكل ملاءمة بين :

التشابة	Sameness	**والاختلاف**	Difference
الكلى العام	General	**والعين المتشخص**	Concrete
الفكرة	Idea	**والصورة**	Image
التمثلى أو التصورى	Representative	**والفردى**	Individual
الألفة	Familiarity	**والجدة**	Novelty
النظام	Order	**والعاطفه**	Emotion

الحكم	Judgment	والحماس	Enthusiasm
الصناعى	Artificial	والطبيعى	Natural

والخيال الثانوى فى نهاية الأمر يخضع الفن للطبيعة ، والعادة أو السلوك للمادة ، والإعجاب للتعاطف.(٢٢٥)

إن للخيال على هذا النحو منطقه الذى يختلف عن منطق العقل ، وهذا ماجعل وليم بليك يضع هذا التقابل فى صورة قاطعة عندما تحدث عن الإحساس الروحىSpiritual sensation وقوى العقل التلقائية ، معتقداً أن الخيال يعمل فى مجال الروح من حيث يتجاوز العالم المباشر الذى تدركه حواسنا وتعيه(٢٢٦)

لقد طمح الرومانتيكون إلى خلق عالم جديد ، واستمد الخيال الشعرى مقوماته وعناصره من أشد الأشياء بساطة وإلفاً واعتيادا . وصوروا فى قصائدهم الغنائية ، النرجس البرى والوردة السقيمة الذابلة وطائر العندليب الذى يحج إلى السماء ، والفراش الرقيق تتنوع ألوانه فى توازن وانسجام ، وقبرة الليل وطائر الواقوق ، وجدد الجبال والصخور ، والغابات الخضر الملتفة الجذوع تجرى فيها الجداول وينساب الماء الصافى ، والتلال المتدرجة والوديان المنبسطة ، والسماء فى صحوها وتلبدها ، والقمر الشاحب الأسيان ، وحياة الفطرة والبراءة متمثلة فى الطفولة اللاهية وفى الغنائيات التى استلهموها من البيئة الرعوية . ووجد خيالهم غنيته فى القصص الشعبى والحكايات الأسطورية الحافلة بالعجائب والخوارق ، وفى تصوير الليل وماينطوى عليه من تأمل وأسرار ، ووصف القبور وماتثيره فى النفس من شعور بالتناهى والحزن والشيخوخة وظلمات الليل . وولع خيال الرومانتيكيين بالتساؤل عن المعضلات الميتافيزيقية كالغاية والسبب والمصير ، اغترفوا من جو التاريخ ووقائعه وأحداثه ، فتغنوا بالثورة الفرنسية إذ رأوا فيها تحريرا لإرادة الإنسان ، وصوروا القلاع والحصون يترامى دونها الموج الصاخب ، وهذا كله يؤذن بإمكانية أن يدرس الخيال الرومانتيكى وماأبدع من صور فى سياق التحليل المعجمى لهذا الشعر .

إننا ونحن نقرأ هذه القصائد والمقطوعات نكاد نتعرف على جانب من صور

هذا المعجم الفني ، تختلف فى سياق الوعى الخيالى المبدع برغم وحدة الموضوع . إننا فى الحقيقة أمام بنية تتكشف فى تفاوت العاطفة وتباين الشعور وتمايز الصور التى تتراوح بين التفتح والبهجة والفرح بالحياة وهى تتجلى فى أزهار النرجس البرى المذهب ، يمتد امتداد النجوم فى طريق المجرة السماوى . وترف أوراقه راقصة فى النسيم ، وبين الذبول والعفاء والرغبة فى الحياة عندما تبوء بالهزيمة والانكسار وهى تقاوم عوامل الفساد الطبيعى .

إن مملكة النبات فى الأصل شكل متطور من أشكال الحياة ، فيه من النمو والتفتح بقدر مافيه من الذبول والتحلل . وفى هذا التقابل تتأسس الرؤية الشعرية والصور التى تتجه تارة إلى النمو والسطوع وتضوع الحياة ، وإيقاع الألوان وطراوة الملمس والقدرة على التخزين والامتصاص ، وإفراز ما يبعث فى النفس البهجة والانتعاش والدهشة من الجمال وهو يفصح عن نفسه فى تنوع بلا حدود ، وتتجه تارة أخرى إلى الذبول الخابى والانتكاس المتحلل ، والشحوب الذى يشيع فى الجميل فيبعث فى النفس حزنا لا نهاية له ، يفتح للخيال سبيلا إلى تأمل الدورة الأبدية ، دورة الهدم والبناء . إن كوكبة النرجس الذهبى والوردة الذاوية والنارنجة الذابلة ، مشاهد طبيعة مألوفة ، ومدركات معتادة نصادفها فى حياتنا اليومية ، إلا أن المألوف والمعتاد يتحولان فى الشعر بكمياء الخيال المبدع ، إلى صور مركبة تهيء واقعا فنيا يختلف عن الواقع الخارجى فى غلظته المباشرة ، ولا يفتأ هذا الواقع الفنى يستثير فينا مزيدا من الدهشة والتأمل والكشف عما توحى به الصور من دلالات متراكبة .

وبينما تتجه قصيدة وردزورث إلى تمجيد الحياة والاحتفاء بالجمال ، تشير قصيدة بليك فيما يرى موريس بورا ، إلى انهيار الحب والبراءة والحياة الروحية أمام سطوة الأنانية والتجربة والموت .

إن الموازنة بين قصيدة وردزورث Daffodils «أزهار النرجس البرى» وغنائية وليم بليك The Sick Rose «الوردة السقيمة» ، تكشف بواسطة التحليل المعجمى عن مستويين من الوعى التخيلى المبدع فى علاقته بالطبيعة يقول وردزورث :

وحيداً تجولتُ مثل سحابة
تطفو فوق الوديان والتلال
وعلى حين بغتة رأيت كوكبة
من نرجس البرية الذهبى
يرفرف ويرقص فى النسيم
ممتداً مثل النجوم التى تلمع
وتومض فى طريق المجرة اللبنى

ويقول وليم بليك فى غنائية «الوردة السقيمة»

إنك لسقيمة أيتها الوردة
فالدودة الخفية
تلك التى تطير فى الليل
وفى العاصفة التى تعوى
قد عرفت إلى سريرك السبيل
واتخذت طريقها إلى مضجع الفرح القرمزى
وبحبها المستسر الحالك
دمّرتْ حياتـك تدميـرا

وشبيه بهذه الأغنية قصيدة «أحلام النارنجة الذابلة» للشاعر الرومانسى محمد عبد المعطى الهمشرى ، فالصورة الكلية التى أبدعها كلاهما تتمثل فى الزهر والنبات عندما يدهمه الذبول وتخيم عليه مظاهر العفاء . يقول الهمشرى فى قصيدته :

هيهات لن أنسى بظلك مجلسى   وأنا أراعى الأفق نصف مغمّض
خنقت جفونى ذكرياتُ حلوُة   من عطرك القمرى والنغم الوضى
هيهات لن أنسى ضحى سبتمبر   والنحلُ يغشى نورك المتلالى
ومساء مارس كيف يهبط تلةً   شفـقـيـة ممدودة الأظلال
وهنا تحركت الشجيرة فى أسىً   وبكى الربيعَ خيالها المهجورُ

وتذكرت عهد الصبا فتأوهت وكأنها بيد الأسى طنبورٌ
كانت لنا ياليتها دامت لنا أو دام يهتفُ فوقها الزرزور

أما قصيدة الهمشرى فإنها على حد تعبير الدكتور عبد القادر القط ، نموذج كامل للون من الشعر تمتزج فيه الحقيقة بالحلم . وعنده أن الوجدانيين قد عبروا كثيراً عن معانى التحول والفناء ، وأن الهمشرى عبر عن هذه المعانى بصورة من البقاء المادى الدائم بعد الموت ، وما يتصل بهذا البقاء من مشاهد الطبيعة ولحظاتها(٢٢٧)

وقد شغف خيال الرومانتيكيين بتصوير مرحلة الطفولة لأنهم كانوا يمجدون حياة الفطرة والبراءة ونقاوة القلب والسريرة ، ووجدوا من ثم فى الطفولة تعبيراً عن الدهشة ، وتجسيداً لإدراك العالم على نحو سحرى . وفى هذا السياق تطالعنا قصيدة قوس قزح لوردزورث . وفيها يصف الشاعر فرحته بهذا المنشور السماوى الذى يتخلله الضوء فينحل إلى ألوان تجعل القلب يتوثب غبطة وفرحا لايفارق الإنسان من لدن طفولته إلى رجولته . وفى هذه القصيدة يقول وردزورث :

يتوثب قلبى عندما أرى
قوس قزح فى السماء
هكذا كان أمرى عندما بدأت حياتى طفلاً
وكذا هو الآن إذ صرت رجلاً
وياليتنى أظل كذلك عندما أحورشيخا
وإلا فذرنى ألاقى المنون
ما الطفل إلا أب للرجل
ولكم تمنيتُ أن تتوشحَ أيامى
ويربط بعضها ببعض ولاء فطرى

إن لدى الشاعر حالة من الفرح والغبطة الطفولية التى استمرت معه حتى رجولته ، وينبىء آخر القصيدة بأمنية قد تبدو ساذجة لمن يقرأ النص قراءة سطحية ، ذلك أن مظاهر الطبيعة التى تستهوينا وتخلبنا وتسحرنا إذ نحن طفل ، نلاعب الأشياء ببراءة تخلو من النفعية والقصد ، ونتناولها تناولاً غايته الحب

والدهشة لا التحليل والفهم والتجريب » ، تفقد كلما تقدم بنا العمر ما كانت تشيعه من جدة وبكارة ، ولذلك تمنى الشاعر أن يظل فى دهشة الطفولة ، وأن يدوم إخلاصه ومحبته لفطرته الأولى ، وألا يطمس شعوره الوضعى ووعيه التجريبى فى شيخوخة الحياة ، هذهِ الفرحة الغامرة والدهشة الأولى .

ولأبى القاسم الشابى ـ وهو واحد من شعراء الاتجاه الوجدانى فى الأدب العربى المعاصر ـ قصائد ترسم فيها نتاج الرومانتيكيين فى تمجيد الطفولة والتغنى بالبراءة ، ومنها قوله فى قصيدة بعنوان «الجنة الضائعة» :

أيام كانت للحياة حلاوة الروض المطير
وطهارة الموج الجميل ، وسحر شاطئه المنير
ووداعة العصفور بين جداول الماء النمير
أيام لم نعرف من الدنيا سوى مرح السرور
وتتبع النحل الأنيق وقطف تيجان الزهور
وتسلق الجبل المكلل بالصنوبر والصخور
مسقوفة بالورد والأعشاب والورق النضير
ونظل نعبث بالجليل من الوجود وبالحقير

ومما يميز شعر الرومانتيكيين مانصادفه فى معجمهم الفنى من صور تنتمى لما يسميه باشلار «خيال الحركة» كما يتجلى فى الطيران وشاعرية الأجنحة والصعود والسقوط ، وفى هذا السياق يطالعنا تراث فنى فى شكل أغان يهديها الشعراء إلى العندليب ، ويظفر الدارس بهذه الأغانى لدى كولريدج وشيلى وجون كيتس وغيرهم من الشعراء الرومانتيكيين . ولهذا النوع من الصور التى تدور على خيال الحركة جذور تمتد إلى القرن العاشر الميلادى ، تمثلت فى التراث الفنى الذى استلهم الطير عند ابن سينا والغزالى وفريد الدين العطار ، كما تمثلت فى صورة الحمائم المطوقة فى أدب القرون الوسطى فى الشرق والغرب على سواء .

إن استكناه المعانى الموضوعية فى هذه الصور ، يكشف عن طائفة من الدلالات التى تلائم الخيال الرومانتيكى . وسواء كان الطائر عندليبا مغردا أو

حمامة ورفاء ساجعة ، أو نورساً بحرياً يحلق فوق الموج ، أو نسراً يعتلى عرش السماء ويناوش القمم الباذخة ، فإن المعنى لموضوعى العام يتمثل فيما تحيل عليه الحركة من مرونة ورشاقة وانسياب وقدرة على التحليق فى الأعالى والهبوط الرفيق أو الانقضاض المباغت .

ولتحليق الطير شاعرية تراود خيال الإنسان كلما شخص ببصره إلى السماء ، وتغزوه فى يقظته وفى أحلامه النمطية . وقديماً دفعت الإنسان أشواقه ورغبته فى الانفلات والتخفف إلى الطيران ، فكان أن أفضى به طموحه إلى سقوط مميت ، وليس أدل على هذا الشوق القديم من أسطورة «إيكاروس» اليونانية وهو ابن ديد الوس ، وقد أسرف عندما فر من السجن فى الطيران حتى بات قريبا من الشمس فذاب جناحاه اللذان اتخذهما من الشمع وسقط فى البحر وكفنته الأمواج .

وتنحل شاعرية الأجنحة والتحليق فيما أبدع خيال الشعراء الرومانتيكيين من قصائد وصور ، إلى دلالات متنوعة لاتكاد تخلو من جرثومة الرمز ، ومن قبيل هذا التنوع الدلالى أن صورة العندليب مغرداً وخفاقاً فى الهواء ، ليست كصورة النسر يمد جناحيه فى الجواء ، أو يسقط برمية صائد مهيض الجناح . وليست صورة الحمائم المقفصة كصورة الحمائم الطليقة ، فالقارىء يجد نفسه أمام تنوع دلالى ينطوى على معانى الحرية والانعتاق من أثقال الأرض وآثامها وشرورها . وربما رمز الشعراء بالطير إلى الروح ، وهو رمز ميثيولوجى صورت الروح بواسطته على هيئة طائر ذى رأس إنسانى يحلق بعيدا عن الجسم بعد الموت ولكنه يتعشقه فيعود إليه كرة أخرى .

وفى تراث الشعر الصوفى اكتسبت الصورة الدلالة ذاتها ، ورمز الشعراء بها إلى تذكر الروح عالمها المثالى الأول وحنينها إليه حنين الغريب إلى وطنه ، ويظفر القارىء بهذه الدلالات فى قصيدة ابن سينا العينية وفى رسائل الطير والمنظومات المطولة كالقصيدة المعروفة «بمنطق الطير» لفريد الدين العطار ، والقصائد الغنائية التى استلهمت هذه الدلالة عند ناصر خسرو وجلال الدين الرومى ومحيى الدين بن عربى وغيرهم من الشعراء ، وفى أقاصيص العشق

وحكايات الغرام التي ذاعت في أدب العصور الوسطى ، مما نجده مدونا عند ابن حزم في كتابه «طوق الحمامة»(٢٢٨)

ومن قبيل التنوع الدلالي في صور الرومانتيكية التي عولت على شاعرية الأجنحة وخيال الحركة هذه القصائد والأغاني المهداة إلى العندليب ، هذا الطائر الرقيق المغرد ، فبينما صوره جون كيتس John Keats في شكل معادل موضوعي للشاعر الذي يصدح ويتغنى بقوافيه وقصائده ، شروداً متعاليا على أرض الآثام والشرور ، ولكنه يجد فيهاما يلهمه ويلهب شاعريته ، ويرفد قلبه بالحزن على التهيؤ للرحيل ، صوره خيال وردزورث كائناً متأجج القلب ، مستهزئا بالأشياء والأنداء وصمت الظلمات . وتعبر الصورة التي شكلها كيتس في نهاية أغنيته عن حزن دفين واستسلام مذعن للمصير . يقول كيتس :

ماذا تعلمت بين أوراق الشجر؟
لم تدر سوى اللغوب والحمى والقلق
أنت لم تخلق للموت يا طائر الخلود
الوداع الوداع . فترنيمك الحزين آخذ في الذبول

وتشكل صورة الفراشة عنصرا من عناصر المعجم الفني لشعر الرومانتيكيين ، شأنها شأن القبرة والوقوآق والعصفور . وفي الفراشة عاين الخيال الإبداعي الألوان المنسجمة والأجنحة الرقيقة والمرح البرئ بين الزهر والشجر ، وربط بينها وبين الطفولة في لهوها الساذج ولعبها المفعم بالحياة . يقول وردزورث في قصيدة له بعنوان «إلى الفراشة :To a butterfly

امكثي بجانبي . لا تطيري
أمام ناظري أمكثي برهة
واسبحي بالقرب مني ولا ترحلي
فالأوقات الميتة تحيا فيك من جديد
إنك لتجلبين أيتها المخلوقة المرحة
صورة قدسية لقلبي
يا للأيام في مسرتها وصفائها

أيام كنت أنا وأختى إعيلين
نطارد الفراشة فى ألعابنا الطفولية
لكم اندفعت فى وثبات كصياد مدرب نحو الفريسة
أتتبعها من أجمة إلى شجيرة
ولكنها ليحبها الله خافت أن تنفض ما علق بجناحها من تراب

ويظفر القارئ بهذه الصور لدى الشعراء الوجدانيين فى أدبنا العربى المعاصر ، يقول محمود حسن إسماعيل فى الفراشة مسميا إياها راهبة الضحى :

تعالى نطر فى سماء الخيال ونهف بجنته النائيه
بعيدا عن الكون حيث المنى ترف بأظلاله هانيه
وحيث الشذى من أزاهيره أفاويح من حلم طافيه
هنالك لا أدمع ثرة تهاوى ولا مهجة شاكية

ويقول الهمشرى :

يا طائراً لا يكفّ هل أنت نجم يرفّ
أم أنت خطفة نور أم أنت قلب يخفّ ؟
تطير نشبا طروباً فوق الزهور تدفّ

ويقول الشابى مخاطبا العصفور :

يا أيها الشادى المغرد هاهنا ثملاً بغبطة قلبه المسرور
هجرته أسراب الحمائم وانبرت لعذابه جنيّةُ الديجور
غرّد ولا تحفل بقلبى إنه كالمعزف المتحطم المهجور

وقد عبر عمر أبو ريشة فى صورة خيالية مركبة عن هذه العواطف الرومانيكية فى مقطوعة بعنوان « بلبل » ، إنه ليس كعندليب كيتس أوكولريدج أو وردزورث فهذه عنادل حرة طليقة سابحة فى الهواء ، أما البلبل فقد اختار الشاعر له أن يكون فى أسر القفص ، وبذلك تعبر الصورة عن الوجه الدلالى المقابل متمثلاً فى فقد الحرية وضياع معنى الأشياء . يقول أبو ريشة :

ألفيتُه ينثر ألحانه كأنما ينثر من كبده
وإلفُه المشفقُ ظلّ له باق كما كان على عهده

مدله اللفتات مستوحشٌ طاو جناحيه على وجده
كم أطبقت منقاره غصةٌ مُدَّه ينقر فى قيده
أسقمه العيش على وفره لمّا رآ ليس من كده
فعاف دنياه ولم يتخذ عشاً ولم يحمل سوى زهده
كأنه من طول ما مضّة من عبث الدهر ومن كيده
أبى عليه الكبر أن يورث الأفراخ ذُلَّ القيد من بعده(٢٢٩)

وقد استلهم الخيال الرومانتيكى الأساطير القديمة ، وتحولت هذه المادة الأسطورية إلى موضوعات أشربها الشعراء تأملاتهم وعواطفهم وأسقطوا عليها ذواتهم لأنهم رأوا فيها خامة طيعة يشكلها الخيال ويعيد بناءها على نحو يتصل بأزمات العصر وهموم الذات . ومن هذا القبيل قصيدة شيلىShelley بروميثيوس طليقاPrometheus unbound ، وهى قصيدة استلهمها من الأسطورة اليونانية المشهورة التى تدور على فكرة العقاب الذى تنزله الآلهة بمن يتحدى إرادتها بانتهاك المحظور ، ولو كان فى انتهاكه ما يغضى إلى المعرفة النافعة . وتحكى الأسطورة أن بروميثيوس سرق النار من السماء وعلم البشر استعمالها ووقفهم على منافعها فكان أن كبلته الآلهة جزاء ما اقترفت يداه .

ولم يقف شيلى عند هذه النهاية الفاجعة ، ولكنه حرر الشخصية من أغلالها وأطلقها ليعبر من خلالها عن الأمل والتحدى والمعاناة وانتصار الحياة . يقول شيلى :

الدماثة والفضيلة والحكمة والجلد
أختام هذه الثقة الوطيدة
تلك التى تحكم الرتاج أمام المنافذ إلى قوة الدمار
ليت الأبدية أم الفنون والساعات
تحرربيد رفيقة ، هذه الأفعى التى ربما تطوقها بطولها المنساب
فتلك هى الرق القادرة على أن تشيد مملكة فوق الهلاك المبين
أن تعانى أحزانا يظن الأمل أنها لا تنتهى
أن تصفح عن أخطاء أكثر حلكةً من الموت والليل

أن تتحدى قوةً تجاوز كل اقتدار
أن تحب وتحتمل ، وأن تؤمل حتى يخلق الأمل
من حطامه ما يتأمله ،
ألا تتغير أو تضطرب أو تندم ،
هذا مثل جلالك أى تيتان فى أن تكون
خيرا وعظيماً وهانئا ، وجميلاً وحرا
وهذه كلها هى الحياة والغبطة والملك والظفر .

إن بروميثيوس طليقاً - على حد ما يرى موريس بورا - ، ليست نبوءة من نبوءات الشعراء ، ولكنها من قبيل التحدى . إن القصيدة لم تعن بالتفاصيل الدرامية ولم تهتم بالأحداث الجزئية التى تدخل فى نسيج الأسطورة ، ولكنها عنيت بالوضع الأبدى للإنسان والكون وبما ينشأ بينهما من علاقات ، وقد أوحى الشاعر فيها بدلالة أخلاقية تناولها تناول الشعراء ، وتتمثل هذه الدلالة فى أن الشر ضرورة لخلق الخير ، وأن أسمى الخير وأنبله إنما يكمن فى صراع لا ينتهى(٢٣٠)

وقد أطلق الرومانتيكيون لخيالهم العنان فأبدعوا شخصيات داروا بها فى جو مفعم بالإبهام والأسرار وسحر الشرق . وفى هذه الأجواء الخيالية تطالعنا صور الأنهار المقدسة والكهوف البعيدة الأغوار ، والأنهار المعتمة التى لا تطلع عليها الشمس ، والحدائق تترقرق فيها الغدران المتعرجة ، ويفوح من براعمها عبق البخور ، والغابات القديمة قدم التلال ، والأماكن الوحشية المقدسة ، والقمر الذاوى يتلكأ فى خطاه .

ومن هذا القبيل قصيدة قوبلاخان Kubla Khan لكولريدج ، وفيها صور الشاعر شخصية قوبلاخان وقد اختار كسانادو مكانا ضرب فيه قبته ، حيث يجرى النهر المقدس ألف Alph . وفى الجزء الأخير من القصيدة يقول كولريدج :

وخلال هذه الجلبة سمع قوبلا من بعيد
أصوات الأسلاف تتنبأ بالحرب
وفى منتصف الطريق طفا على الأمواج
ظـــل قبـــة الســـرور

وثم ترامت إلى الأذن إيقاعات موسيقية
منبعثة من الينبوع والكهوف
وكانت معجزة من معجزات رغبة
نـــــــــــــــادرة
قبة سرور مشمس بكهوف من الثلج

بصرت ذات مرة فى رؤية
بفتاة حبشية تعزف على قانونها
وتـــتـــغنى بجبـــل أبـورا

سأضرب هذه القبة فى الهواء
.. القبة المشمسه
وكهوف الثلج

وكل الذين سمعوا سيرونها هناك
ولسوف يصيحون ، الحذار الحذار
فإن عينيه المتوهجتين وشعره السابح
يموج حوله الدائر ثلاث مرات
فلتغمضوا أعينكم برهبة مقدسة
لأنه اغتذى على الندى العسلى
وشرب من لبن الفردوس

وقد اختار الشاعر لقصيدته عنوان « رؤية فى حلم » a Vision in a dream . ويبدو من الملاحظات التى دونها أنه نشرها تلبية لمطلب الشاعر الإنجليزى بيرون ، ولهذه القصيدة ملابسات أحاطت بها ، وذلك أن كولريدج كان قد اعتزل الناس فى منزل ريفى بين بورلوك ولنتون ، بعد أن أبلَّ من مرض ألم به فى صيف ١٧٩٧ . ودعاه توعكه وانحراف صحته آنذاكَ إلَى أن يتعاطى عقَارا مسكناً ، كان من تَأثيره أن أخذته سنة من النوم وهو جالس على كرسية يقَرأ فقرات من كتاب يتصل بموضوع قصيدته . ونام زهاء ثلاث ساعات تراءت له

فيها الصور كما تتراءى الأشياء ، وتبين بعد أن انتبه من نومه أنه جمع فكرة القصيدة بشكل محدد .[٢٣١]

أما قصيدة كولريدج «الملاح القديم» Ancient mariner فتقع فى سبعة أجزاء ، وقد روى الشاعر فيها على لسان الملاح أن السفينة التى ركبها أقلعت متجهة صوب الجنوب تساعدها ريح طيبة وطقس معتدل ، وما لبثت أن وصلت إلى غايتها . وهبت عواصف عاتية دفعت السفينة بمن عليها من الملاحين إلى القطب الجنوبى ، حيث الثلوج والأصوات المخيفة ، وحيث لا يرى كائن حى .

وظل الملاحون على تلك الحال حتى ظهر لهم الألباتروس Albatross الطائر البحرى آتيا خلال الثلج والضباب . واغتبط به الملاحون وأحسنوا ضيافته . جعل الطائر الميمون الذى عد عند الملاحين علامة على فأل طيب ، يتبع السفينة فى رجوعها صوب الشمال وهى تبحر خلال الضباب والثلج الطافى .

وفجأة قتل الملاح طائر الألباتروس مما أثار عليه البحارة ، ولكنهم ما لبثوا أن برروا الجريمة واعتبروا أنفسهم شركاء فيها . ورف النسيم الرقيق ، ودخلت السفينة محيط الباسفيك ، ثم أبحرت تجاه الشمال . وفجأة توقفت لضعف الريح ، وأخذ الطائر الميت أهبته لانتقام خفى ، وتبعت الملاحين روح شاردة من الأرواح التى تسكن هذا الكوكب ، وفى غمرة الحزن ألقى البحارة التبعة على الملاح وعلقوا الطائر الميت فى عنقه . ويحدثنا الشاعر فى خاتمة القصيدة أن اليم ابتلع السفينة ، وأن البحار القديم أنقذه قارب يقوده الدليل ، وقضى عليه أن يكفر عن جريمته بأن يظل مسافرا ينتقل من أرض إلى أرض بحيث لا يقر له قرار . وينهى كولريدج قصيدته بأنها من قبيل ضرب الأمثال التى تعلمنا أن نحب ونوقر كل ما خلق الله

إن قصيدتى كولريدج : قوبلاخان والملاح القديم ، تحقق نموذجى للخيال الشعرى الذى طمح إليه الرومانتيكيون . أما قصيدة قوبلاخان فمن قبيل الكشف الرؤية الخيالية المبدعة . وتدل الظروف التى أحاطت بكتابتها على أن موضوعها

تكشف للشاعر فى لحظات أشبه ما تكون بحلم من أحلام اليقظة ، أثاره العقار المسكن واستحوالذ رؤية هيأها نشاط اللاشعور ، وجموح الخيال الذى غذته قراءات الشاعر عن الشرق وما فيه من فتنة وسحر وغموض . والقصيدة على هذا النحو صورة خيالية مركبة من صور جزئية فيها ما فى شعر الرواد الرومانتيكيين من مزج بين النفس والطبيعة ، وبحث عن آفاق واقع فنى تتهيأ إيحاءاته فى سياق من الصور التى يركبها وعى تخيلى يؤلف بين متقابلات ، تتمثل فى القبة المشمسة وكهوف الثلج ، وفيما اعتاد الشعراء الرومانتيكيون من صور نمطية ، وفى الصورتين اللتين ختم بهما الشاعر قصيدته :

اغتذى على الندى العسلى
وشرب من لبن الفردوس

وقد تساءل موريس بورا : ما الذى يعنيه بالأنداء العسلية ولبن الفردوس ؟ ولماذا استخدم هذه الكلمة ، إن لم يكن قد أهاب بها لما فيها من رنين وتداعيات غامضة يثيرها ارتباط العسل بالندى واللبن بالفردوس ؟(٢٣٢)

لقد طرح بورا هذه التساؤلات وهو يعالج قضية الغموض الذى نصادفه فى بعض شعر المدرسة الرومانتيكية ، غير أنها تساؤلات ربما أجابت عنها رغبة الشاعر فى أن يجسم حنينه إلى نوع من حياة الفطرة الصافية بكل ما فيها من عطاء اتحاد بالطبيعة . وتعبر قصيدة « الملاح القديم » بصورها وعناصرها الخيالية عن استلهام قصص المغامرات والبطولة وعوالم الأحلام والأساطير ، وهى إلى هذا كله تمجيد للخير والفضيلة والأمل والإرادة والمحبة والاحتمال ، وتعبير شعرى استلهم الخيال صوره ومغزاه من بناء أسطورى قديم يقوم على ما تنزل الآلهة بمن يتحدى إرادتها من عقاب ، وعلى هذا النحو تعبر القصيدة عن أسطورة الخطيئة والخلاص ، وعن أن الحياة لها جانباها المعتم والوضىء ، وهى فى مجملها تعبير عن التناقض بين الحقيقة والحلم ، بين الثقة المباركة والآمال المحطمة ، بين الروابط الإنسانية وغربة الروح القلقة الباردة (٢٣٣) إن العرض السابق يضعنا فى سياق يسمح باستبطان التخيل الإبداعى لدى الرومانتيكيين بوصفه تحققاً لنظرية كان من أهم ملامحها معارضة وجهة النظر الكلاسيكية فى الخيال .

ومن أبرز خصائص الوعى التخيلى فى نتاج الرومانتيكيين، إلتفات الشعراء إلى أن أكثر مظاهر الحياة إلفاً واعتياداً، يصلح مادة يشكلها الخيال فيما يبدع من قصائد وما يفرز من صور. ولهذا الوجه ما يقابله متمثلاً فى اتجاه الأدباء إلى المعجب والخارق والمعجز الذى يجاوز عنصرى الزمان والمكان ويعلو على الطبيعة والمدرك الحسى المعتاد.

ويؤدن هذا التقابل بأن الخيال الرومانتيكى قد جمع بين المألوف والخارق، بين ما يتأتى إدراكه، وما يند عن الإدراك متجهاً إلى عوالم الأسرار والغموض والماوراء، وأنه ذو تركيب جدلى يستقطب المتقابلات.

والحق أن الصورة بوصفها إفرازا تخيليا، أشربت فى الشعر الرومانتيكى وجداناً ذاتياً ملحوظاً، وهو أمر قد يفسد الصورة ويضيق نطاقها بقدر ما يرهفها ويوسع مجال دلالتها. ولم يكن هذا الإسقاط العاطفى المسرف فى الذاتية إلا مناوءة لما دعا إليه الكلاسيكيون من ضرورة إخضاع الخيال لهيمنة الفكر وقوة العقل. ويسمح هذا الوضع بأن نتصور مدى التطرف فى الأخذ بطرف من أطراف المتقابلات، ذلك بأن الخيال الشعرى عدل به عن العاطفة إلى العقل تارة، وعن العقل إلى العاطفة أخرى، فتأرجح بين الاتزان والرزانة والتروى، والجموح والتخفف والحرية.

لقد كان الرومانتيكيون فى فهم الخيال الشعرى وتوظيفه أكثر اتساقاً مع طبائع الأشياء، لالتفاتهم إلى ما ينطوى عليه الخيال الأبداعى من حرية، ولأنهم لم يحيدوا وخاصة كولريدج عما يميز الخيال من حوار جدلى يؤسس علاقات وروابط بين لحظات وأحوال متقابلة.

إن ما يخشى منه حقيقة فى كل شعر رومانتيكى النزعة، بسبب الاستغراق فى العواطف الذاتية والنفور من الفكر، أن يتسرب الوهن إلى الخيال بحيث يفرز صوراً أدنى ما توصف به أنها ساذجة وسطحية. ويبدو أن الرومانتكيين اندفعوا وراء مطالب القلب وغايات الخيال، ونسوا أن الفكر منه موضوعى ومنه ذاتى، وأن الشاعر عندما يفكر يشيع فى الفكر ذاته وموقفه الشخصى، وليس شاعرا كبيرا، من يفتقر شعره إلى هذا الضرب من الفكر الذاتى والمعرفة [illegible].

إننا نعترف بدياً أن الإبداع الشعرى المرموق يتجاوز ثنائية الفكر والعاطفة ، بحيث تبدو الأفكار مشربة بالعاطفة ، مما يضعنا أمام فهم عاطفى للفكر متحول بإكسير الخيال إلى صور ومجازات ، فإذا نحن أمام وحدة جامعة بين الفكر والشعور ، وحدة تختفى معها الثنائية وازدواج النسق العام للفكر والإحساس الشعرى . وتؤكد أن الفرق بين الشعر والفلسفة فارغ ومصطنع ، وهذا ما تشبثت به المثالية الألمانية عند فشته وشلنج .

ولا يخفى أن الرومانتيكيين تطلعوا إلى أن يجعلوا من الشعر فلسفة ومن الفلسفة شعرا ، وربما انطوى هذا الطموح على تناقض يئول إلى ما بين الفلسفة والشعر من اختلاف ، فبينما تعول الرؤية الفلسفية على التحليل الموضوعى الخالص والتجريد ، تعتمد الرؤية الشعرية على العاطفة والخيال . وعلى الرغم من هذا التقابل ، يمكن أن يتضايف نسق الفكر ونسق الإحساس الشعرى تضايفاً لا يتأتى إلا لعبقرية شعرية تلبس الفكر نسيج المجاز وتدخله فى أبنية من العلاقات الاستعارية النامية ، وتحيل الصور والاخيلة فى الوقت ذاته على سياق فكر مشرب بالوجدان(٢٣٤) .

ولموريس بورا مؤاخذات على نظرية الخيال وتحققها فى نتاج الرومانتيكيين منها إصرارهم على ارتباط الخيال بالحقيقة والواقع ؛ وهو مطمح يثير الإعجاب غير أنه سهل الإحباط . وقد قدم لنا القرن التاسع عشر عديداً من الشعراء الذين لم يحفلوا بكشف الحقيقة عن طريق الخيال قدر احتفالهم بنحت تمثال يجذب جمهور القراء . وكان الرومانتيكيون فريسة خداع الذات ، وذلك أن الشاعر الرومانتيكى لا يتوقف ليسائل نفسه عما إذا كانت أمانيه حقيقية أو غير حقيقية . إنه يسترسل فى مخادعة النفس وتغطية الواقع أحياناً ، وهو أمر شجع الناس على أن يحلقوا فى عوالم الشعراء دون أن يولوا ما يدور حولهم عناية كافية .

إن روح الرومانتيكية ــ على حد تعبير بورا ــ قد تكون سماً ناقعاً حين يترك لها أن تنطلق متحررة من القيود ، ولا غرابة فى أن مصطلح « رومانس » يعبر به الناس عن لوم الأفعال والأفكار التى تنحرف عن النظام القيمى المقبول أو تبدله بنظام مقزز .

ومن المخاطر التى هددت الرومانتيكيين فهمهم للما وراء ، هذا الذى وجدوه فيما يتيحْ الخيال من رؤى ، والحق أنهم كانوا فى تناولهم إياه غامضين فى الوقت الذى طمحوا فيه إلى وضوح لا يملكون إليه السبيل . وقد هيأ هذا الغموض فى بعض نتاجهم رموزا باهتة ، صحيح أن القضايا التى صورت فى «قوبلاخان» و «بروميثوس طليقاً» واسعة ولكنها لا تخلو من إثارة وذكاء . وكان من بين مخاطر الغموض الرومانسى أنه بدا أحيانا قريباً من اللغو الذى لا يحتفل إلا بالموسيقى وتراكيب الإيقاعات .

وبرغم هذه الملاحظات تظل الحركة الرومانتيكية باعثة الدهشة التى تتولد من متعة الكشف ، وذلك أن أغلب الرومانتيكيين آمن بأن إيقاظ الدهشة الفرحة بإزاء أكثر الأشياء بساطة وإلفاً ، يبعث الروح ويطلقها من قيود العادة والتقاليد التى تحد من قدرة الإنسان على الإبداع .

لقد وسع الرومانتيكيون الهوة بين الشعر والفكر ، مما نجم عنه أن افتقر شعرهم إلى ضرب من التفكير المحدد الممتد ، كالذى نجده لدى كبار الشعراء ، ولكنهم آمنوا بالخيال وبامتزاج العابر والدائم ، وبأن الوعى التخيلى إذ يبدع صوره من المحسوس ، يتجاوزه ويعلو عليه .(٢٣٥)

إن الشعراء الرومانتيكيين برغم هذه المؤخذات ، أثروا تذوقنا للعالم المألوف عندما ربطوا التجربة الحسية الفردية بنسق الأشياء ، وآمنوا بأن الخيال يخلق الحياة ويضيف إلى حصيلة التجربة ما يزكو بها وينميها . ولئن كان نتاج الرومانتكيين ونظريتهم فى الخيال تمردا على الموروث الكلاسيكى ، لقد مهدت نظريتهم الطريق أمام مذاهب وتيارات لاحقة ، اكتسب فيها الوعى التخيلى المبدع ملامح جديدة .

الخيال الإبداعى
والصورة الشعرية

تعد الصور فى الشعر تحققا جوهريا للخيال وهو يمارس إبداعه فى حرية منعزلة عن مقولات العلل الكافية. ولن ينجو قراء الشعر من سوء الفهم وسطحية التلقى مالم يضعوا فى الاعتبار أن الصورة ليست كما تظن الفلسفة المادية نسخة يتدهور فيها الأصل المدرك ويتحلل، وأنها ليست بالنسبة للواقع الخارجى كيانا سلبيا لاحقا، أو مجرد انطباعات تفسر بالإحالة على ترابطية ساذجة، وذلك أن الصورة الشعرية لاترد إلى معيار خارجى ثابت، وإنما تتأمل بنوع من المباطنة. لأنها ذات كيان نفسى يتفتح صوب الوجود.

ومما يميز الصور التى يفتقها الخيال المبدع، ما تنطوى عليه من لانهائية وانقسام، أما اللانهائية فلأن الخيال يبدع صوره ويشكلها من المدرك الحسى. ومعلوم أن المدرك لايكون بهذه الصفة إلا من قبل ذات تدرك. وتعنى هذه المقولة ــ فينومينولوجيا ــ أن الموضوع المدرك محصلة لامتناهية لسلسلة من إدراكات غير محددة، يعد الموضوع حاضراً فى كل منها، ولا واحد من هذه الإدراكات يستنفده بحال. وإذا كان المدرك لا يستنفد، فحرى بالصور التى تستند للمدركات ألا تتناهى أو تستنفد. من أجل هذه الاعتبارات تبدو الصورة الشعرية فى وضع نقصان، وبعبارة أدق إنها اكتمال يشير إلى نقصان، بمعنى، أن الصورة مكتملة ملتفة بذاتها فى هذه القصيدة أو تلك، ولكن تظل هناك دائما فيما هو ليس بعد، الصورة التى لم يبدعها خيال.

أما الانقسام فلأن الصورة ترتبط بالمحسوس وتعلو عليه فى آن واحد ، وفى هذه المشاققة يتأسس معنى التوتر والديالكتيك ، وهو معنى ألح عليه جاستون باشلارGaston Bachelard ، وعرضه جلبرت ديوراند فى كتابه «التراكيب الأنثرو بولوجية للخيال » ، وعنده أن الصورة تظهر كنوع من التناسق الدينامى أو التوافق الجدلى بين المعنى والرمز ، وهى تسبق بفضل كيانها كل تصور عقلى مركب وكل تفكير انعكاسى ، وتحدد هذه الأسبقية الملازمة للنفس البشرية ، الخيال كإطار أولى ينطلق منه كل فكر ومايواكبه من دلالات ، والصورة نتاج الحرية وتعبير عن دينامية خلاقة ، وبفضلها ومن خلالها تنبثق الدهشة وتتفتح الذات على روعة الخلق وجمال الوجود ، ولاتتم هذه الصحوة وهذا التفتح إلا فى نهاية مجهود إيضاحي جدير عبر التقائه بالصورة الشعرية ، بإيصالنا إلى منبع الخلق ومصدر الوجود فى وعى الشاعر(٢٣٦)

إن مما يورط القراء فى تلقى الشعر ، أخطاء البلاغة القديمة التى ذهبت فى فهم الصورة مذهبا يدور على الإيجاز والتلخيص والتناظر والتوكيد والتوليدات العقلية ، وتصور الخيال ضرباً من المهارة والحيلة والمخادعة ، وذلك أن الخيال الشعرى لا يبنى صورا يتأتى تحليلها بمقارنة عناصرها بالواقع الخارجى ، فالصورة دائما ذات كيان نفسى وواقع فنى ليس هو الواقع المعتاد فى غلظه وخشونته ، وقد تبين أن هذا الواقع الفنى يتهيأ بفضل ما سماه منكوفسكى «ميكانيزم الروغان والتملص » ، أو مايمكن أن نطلق عليه القدرة الخاصة على الحرد والميل والانحراف ، وتأسيس نسق من التضايف جديد ، يحمل الواقع على اللاواقع ، ويرسى ماهية اللاماهية .

إن من يتابع تاريخ المذاهب الأوربية والتيارات النقدية ، يجد نفسه أمام مفهومات متعددة للصور الشعرية وعلاقتها بالخيال . ويكفى فى هذا السياق أن نقارن بين مفهوم الصورة عند الرومانتيكيين ومفهومها عند البرناسيين ثم عند رواد النزعة الرمزية .

فبينما اتجه الرومانتيكيون إلى ما يسمى «الصور الذاتية » ، قامت البرناسية على اعتبار الشعر غاية فى ذاته لاوسيلة للتعبير عن الذات ، وهو تصور من شأنه

أن ـ يجعل الفن غاية لذاته ، مما نجم عنه اعتبار الشعر فنا موضوعيا ، همه خلق الجمال من مظاهر الطبيعة أو إضفاؤه عليها . وقد أفضى هذا الفهم إلى أن تكون صور الشعر غاية فى الموضوعية بحيث ينحى الشاعر ذاته وعواطفه متخذاً من التجسيم Plastique أو النحت هدفا أساسا للشعر[٢٣٧]

وتتجلى موضوعية الصور الشعرية التى تعكس جوهر الأشياء لدى رواد هذا المذهب من أمثال تيوفيل جوتييه ولوكنت دى ليل .

لقد قامت البرناسية على أنقاض الرومانتيكية ، وهو أمر يفسر التحول فى سياق الصور الشعرية من الذاتى إلى الموضوعى ، ومن الوجدانى إلى الحيادى الذى يختار موضوعه من خارج نطاق الذات ، ويصفه وصفا لا يمتزج بالعواطف الشخصية . ومما يهدى إلى هذه الفروق ، الموازنة بين شاعرين اتخذا من البحيرة موضوعاً وصفيا ، أما قضيدة لامارتين : «البحيرة» وهى من روائع الشعر الرومانتيكى الذى تداوله الدارسون ، فتبدو فيها الصور الجزئية مشربة بحالة من أسىً وحزن عميقين ، والبحيرة على هذا النحو صورة كلية تغلغلت فيها لحظة عاطفية لها مغزاها ودلالتها . أما قصيدة البحيرة لزعيم البرناسية لوكنت دى ليل ، فشىء مختلف تماماً ، إذ تتوالى فيها الصور تجسيمية كألوان اللوحات فى الرسم أو كأجزاء التمثال ، ويلاحظ القارئ أن الشاعر قد هيأ لقصيدته مناخاً فريدا يمثل الطبيعة من خلال البحيرة وقد راحت فى ضراوة نائمة ، تجثم عليها طبيعة كلها ركود ينبىء بثقل متربص ، ريثما ينقض فيتلطخ بدم الفرائس . والقصيدة فى مجملها صورة كلية توحد بين المجرد والمدرك الخيالى وهو يتنوع بين مسموع ومرئى ومشموم ، وهى برغم موضوعيتها المزعومة ، تكشف عن رؤية لاتكاد تخلو من حالة نفسية ووضع ذاتى للشاعر ، لم يعبر عنه كما يعبر الرومانتيكيون عندما تمتزج صورهم بأحوال عاطفية مسرفة فى التهويم ، وإنما عبر دى ليل عن حالة عميقة من خلال صور عرضها فى هدوء ودونما ميل إلى الاستعراض ، لتكون أشبه بمعادل موضوعى ، قال دى ليل فى قصيدته تلك :

«بحيرة شاحبة ، هى البحر ، ملطخة بالجزر الدكناء ، التماسيح فيها سريعة النماء ، ترنق الماء الرهيب وتقض بالأسنان . وحين يصعد الليل العبوس بخاره

وينشره ، تنطلق زوبعة من البعوض فى طنينها الحاد البغيض ، تخرج من الوحل الساخن ومن العشب الداخن ، تمور فى الهواء الثقيل أفواجا أفواجا ، على حين هناك فهود وأسود ... متخمة من اللحم الحى ، دامية الحلقوم ، تأتى ساعة تنام الصحراء لترد الماء ، تلك تسير على الأرض مدمرة تموء من الظمأ واللذة ... وهذه الأسود تزدرى أن تسمع بين أعواد اليراع المشتبكة فرس البحر البدين بمنخرية المختلجين يغط ويتمرغ ، وبقوائمه السمينة يخلط الحمأ الآسن بزبد المياه »(٢٤٨)

وقد ظهر التيار الرمزى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وكان لرواده فهم محدد للخيال وتصور للعلاقة بينه وبين الصورة الشعرية ، نظفر به عند إدجار ألان بو الشاعر الأمريكى بوصفه مبشرا بهذا المذهب ، ثم سيتفان ما لارميه ورينبو وبودلير ، ولدى الشعراء الإنجليز ذوى النزعة التصويرية .

وعن رؤية الرمزيين للخيال والصور الشعرية ، عبر بودلير فى مقولتين جوهريتين : الأولى تشبه ماذهب اليه كولريدج من أن الخيال المبدع يستقطب تحطيم العالم المدرك وإعادة بنائه بضرب من الجدة الباعثة على الدهشة ، يقول بودلير : فى البدء خلق الخيال التماثل والاستعارة . إنه يحل كل ما خلق ثم يعيد تجميعه وتنظيم مادته بواسطة مبادىء نابعة من أعماق الروح الإنسانية . إنه يخلق من التجربة المحسوسة عالماً جديداً . وهذا يعنى أن الخيال لايستعين فى تنظيم مادته بوسائل خارجة عن نطاق الذات الإنسانية ، وأنه فى إبداعه عوالم جديدة مرتبط بالتجارب الشخصية والمدرك الحسى .

وتتمثل المقولة الثانية فيما يسميه بودلير تراسل الحواس Correspondant بحيث توصف مدركات كل حاسة بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، وعلى هذا النحو تغطى المسموعات ألوانا ، وتصير المشمومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عطرة فاغمة .

ولبودلير قصيدة مشهورة فى هذا السياق ، اختارلها عنوان تراسل ، وهى إحدى قصائد ديوانه «أزهار الشر» Les Fleurs du Mal . يقول فيها :

الطبيعة معبد ذو دعائم حية ، وأحياناً تنطق هذه العمد ولكنها لاتفصح ويجوس المرء منها فى غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة ، وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات كأنها أصداء طويلة مختلطة آتية من البعيد ، لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء ، رحيبة كالليل أو كالضوء »

إن لتراسل الحواس بوصفه مقولة جوهرية عند الرمزيين فى القرن التاسع عشر مايشبهه لدى العرفاء والشعراء ذوى النزعات الصوفية فى أدبنا العربى ، إلا أن مبنى التراسل فى الرمزية المعاصرة يئول إلى سيكولوجية الإدراك وديناميه الخيال فى تركيب صور تتوالج فيها معطيات الإدراك الحسى ، بحيث تقع الصورة الشعرية عبر الإدراك المألوف للعالم . أما العرفانيون والشعراء الصوفية فمبنى التراسل عندهم مايسمونه « اتحاد الصفات » . وفى هذا السياق يقول عمر بن الفارض ٥٧٦ / ١١٨٠ ـ ٦٣٢ / ١٢٣٥ فى أبيات له من قصيدته التى تعرف بالتائية الكبرى :

فعينى ناجت واللسان مشاهد ... وينطق منى السمع واليد أصغت
وسمعى عين تجتلى كل مابدا ... وعينى سمع إن شدا القوم تنصت
ومنى عن أيد لسانى يدكما ... يدى لى لسان فى خطابى وخطبتى
كذاك يدى عين ترى كل مابدا ... وعينى يد مبسوطة عند بسطتى
وسمعى لسان فى مخاطبتى كذا ... لسانى فى إصغائه سمع منصت
وللشم أحكام اطراد القياس فـ ... ـى اتحاد صفاتى أو بعكس القضية
وما فى عضو خص من دون غيره ... بتعيين وصف مثل عين البصيرة

إن الأبيات برغم مافيها من روح التجريد والنظم وافتقاد الصور الشعرية الموحية التى كان يمكن أن تتعمق التراسل أو مايسميه الصوفية « اتحاد الصفات » ، تنبىء عن موقف عرفانى لا يحلل التراسل فى سياق الرمز ، انطلاقا من بنية خاصة بفلسفة الإدراك الحسى من وجهة النظر السيكلوجية ، وإنما نقطة الانطلاق عند الصوفية ـ كما عبر عنها ابن الفارض تنحل إلى قاعدة عرفانية تتمثل فى الاتحاد وفى سريان أحكام الصفات بعضها فى بعض ، وذلك عندما تعود النفس إلى بساطتها الجوهرية ، فلا تختص جارحة دون الأخرى بالوظيفة المنوطة

بها ، كتخصيص العين بالرؤية والأذن بالسمع واللسان بالدوق . وعندما يحقق الصوفى الوحدة ، يدرك أن النفس الواحدة هى التى تبصر وتسمع وتشم وتذوق وتتصور وتتخيل ، وأن الصفات سرى بعضها فى بعض ، وتمازجت وتراسلت فيما بينها ، وعندئذ يتأتى أن تسمع العين وترى الأذن وتشم اليد ، وبعبارة أخرى تحور الألوان أصواتا والملموسات عطورا ، وتعبر الشاعرية الرامزة عن كيفية إدراكية كلها مرونة ورشاقة وميل عن التلقى المعتاد(٢٣٩)

إن للرمزية بوصفها مذهبا فى الصورة الشعرية آساساً فلسفية وسيكولوجية . وقد تلمس بعض الدارسين بواكيرها فى فلسفة المثل الأفلاطونية ، لأنها كانت لاتعتد بعالم الظواهر المتغيرة الصائرة إلا من حيث كونها رموزا وصوراً تحاكى النماذج الثابتة .

وتشكل المذاهب الفلسفية المثالية نواة تدخل فى بنية التيار الرمزى بشكل أو بآخر ، سواء كانت مثالية تقليدية كتلك التى أخذ بها بيركلى وتمثلت فى قوله المشهور «إن وجود الأشياء كونها مدركة » ، أو مثالية نقدية متعالية كما هو الحال فى مذهب كنت . وقد أثارت هذه المذاهب فى سياق النظرية الأبستومولوجية مشكلة وجود الأشياء وأن العالم الخارجى لايوجد بمعزل عن التمثل الإنسانى ، لأن الذهن بفضل مافيه من مقولات ينظم وقائع الإدراك فى بنية من العلاقات والصور الذهنية ، مما يعنى أننا لانعرف حقائق الأشياء ، أو على حد تعبير كنت الأشياء فى ذواتها ــ ، وكل ما نعرفه صورة فهمنا وتمثلنا .

وقد ألم التيار الرمزى من هذه المذاهب بحقيقة أن الصور التى لدينا هى التى تمد الأشياء بوجودها ، وهى التى تمثل حقائقها تمثيلا نسبيا على نحو ذاتى . وكان للعود إلى الذات فى الرمزية مايبرر الكشوف السيكلوجية التى رفعت الحجاب عن اللاشعور بوصفه تعبيراً عن النفس ورغباتها اللاواعية .

واللغة عند الرمزيين جهاز معقد من الرموز ، وهى ليست مجرد أداة نقلية ضمن أدوات أخرى ، ولما كانت لاتمنحنا حقائق الأشياء ، أفضت هذه الطبيعة فيها إلى أن تكون لدى الشعراء سبيلاً إلى الإيحاء ، والإيحاء مواربة ورغبة فى

التحجب والتخلص من الحماس التلقائى ، إنه يطرح للصورة دلالات متنوعة ، يصطفى القارئ منها ما يناسب نوعية تلقيه ، دونما ميل إلى دلالة تحكمية تفرض نفسها من القراءة الأولى . ولفهم الإيحاء الذى يعول عليه الرمزيون ، يمكن مقارنته بما يقرب إلينا استبطان معناه . إنه أشبه ما يكون بالشفيف من الثياب الذى لا يحجب ولا يكشف ، ولا يغطى ولايجرد الجسم للرؤية ، وبعبارة أخرى يكاد يكشف من خلال تحجبه نفسه . إننا بإزاء الصور وهى تتفتح فى سياق الإيحاء الذى يضعنا فى تضاعف دلالى ، أشبه مانكون بمن ينظر إلى الأشياء من وراء زجاج يمتزج على صفحته الضباب بقطرات من المطر . فالأشياء لاتبدو على نحو واضح ومحدد ، وإنما تتراءى كما تتابع الصور فى الأحلام . هذا الايحاء يفسر مايصادفنا من غموض أحياناً فى شعر الرمزيين ، إلا أنه غموض يؤسس تحجباً لا يمكن اعتباره فارغاً من الدلالة أو الماهية .

إن الوعى يقتنص بالصور كيفيات حسية يرتبط بها ويتجاوزها ، وليست الرموز كلها من واد واحد ، فلدينا على حد تعبير كارل ياسبرز Karl Jaspers نوعان من الرموز يئولان إلى ما يمكن تفسيره وما لا يمكن أن يعرف إلا بالحدس[٢٤٠] .

والصورة عند الرمزيين إفراز خيالى متوتر يجمع بين الانكشاف والتحجب ، بين الكيف الحسى للصور والدلالة الكلية المجردة ، بين النسق المثالى الذى يحدده الخيال ، والأساس المادى للتجربة وهو الذى تبدأ منه الصور «بشرط أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق فى الأغوار البعيدة من اللاشعور ... متوسلا بما يوحى به من رموز ذات طبيعة حدسية . وفى مناطق اللاوعى لا نعتد بالعالم الخارجى إلا بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير . والصور الرمزية على هذا النحو ذاتية لا موضوعية كما هى عند البرناسيين ، وهى كذلك تجريدية تنتقل من المحسوس إلى العقل والوعى الباطن ، ثم هى مثالية نسبية لأنها تتعلق بما تقصر اللغة عن جلائه »[٢٤١] .

إن للشعراء الرمزيين معجماً فنيا يحتاج إلى فضل استبطان وتحليل ، ولكل

شاعر عالمه وصوره ورموزه . ويكفى أن نحيل فى هذا السياق على قصيدتين لبودلير : قصيدة «إلى القارىء» Au lecteur وهى التى يفتتح بها ديوانه «أزهار الشر» وقصيدة «طائر الألباتروس» L,Albatros .

أما قصيدة «إلى القارىء» فإنها صورة ترمز إلى الملل فى خصوصيته المتعلقة بالشاعر ، وفى كليته بوصفه حالة وجودية عامة يتحقق فيها القلق الذى أفاض الوجوديون فى تحليله . وهذا مادعا بعض الدارسين إلى إدراج هذه القصيدة فيما يسمى الشعر الوجودى(٢٤٢) .

وقد نسج بودلير فى هذه القصيدة عالماً مكتملاً من الصور والرموز والتأملات ، دونما صخب عاطفى كالذى يطالعنا أحيانا فى شعر الرومانتيكيين . والملال فى هذا النص الشعرى هو النواة الرمزية التى تدور حولها الصور منشطرة بين الفكرة المجردة التى تحولت عند الشاعر إلى حالة عينية ، وتحققاتها فى مجال المدرك الحسى وقد تكشف بفضل الخيال فى أنساق من الصور التى تتغذى على التشبيه والاستعارة والمجاز .

وفى المقاطع الأربعة التى بدأت بها القصيدة ، يولجنا الشاعر فى عوالم الخطيئة والشر والدناءة الرخيصة المبتذلة تختلس تحت وطأة تأنيب مزيف ، والحمق والخطأ والشح وخور الإرادة التى تستجيب وتضعف أمام الشيطان المثلث العظمات كما لوكان هرمس رمز المعرفة والحكمة والعلوم ، ويذهب التحليل الأنطولوجى لرمزية الملال إلى أنه فى حالة القلق ، تبلغ الآنية فى السقوط الشامل مرتبة الشعور بذاتها ، مما يمهد السبيل إلى استيلاء الملل عليها ، ومما يبعث فيها نزوعاً إلى الاتحاد بالكل ، وطموحاً إلى تحقيق وحدة الوجود الشعرية .

يقول بودلير فى قصيدة «إلى القارئ» :

«ومثل الفاسق الفقير وهو يقبل ويعض على الصدر الشهيد لفاجرة هرمة ، هو مثلنا ونحن نتخطف لذة مستورة نضمها ونعصرها بقوة كأنها برتقالة قديمة» .

«وفى عقولنا يعربد حشد من الجن يتدافع ويتواثب كأنه جحفل من الديدان المعوية ، فإذا تنفسنا تساقط الموت فى رئينا ، كأنه نهر خفى ، فى موكب من

الأنات الخرساء » .

« فإذا كان الهتك والسم والخنجر والحريق لم تطرز بعد برسومها الهزلية الخيش المبتذل لمصائرنا البائسة ـ فهذا لأن نفسنا ووا أسفاه ، ليست على درجة من الجرأة كافية » .

« لكن من بين أبناء آوى والأفهاد والكلاب والقردة والعقارب والحداء والأفاعى والوحوش النابحة والعاوية والمزمجرة والزاحفة فى المسبعة الشنعة لرذائلنا » .

« هناك ما هو أقبح وأخبث وأدنأ ، وعلى الرغم من أنه لا يبدى حركات ضخمة ولا صيحات عالية ، فإنه لوشاء لجعل من الأرض حطاما وابتلع العالم فى تثاؤب واحد » .

« ذلك هو الملال ـ وإنه ليحلم بالمقاصل وهو يدخن نارجيلته وفى عينيه عبره تمتلىء بها رغما عنه . إنك لتعرفه ، أيها القارئ ، هذا الوحش الرقيق ـ أجل تعرفه أيها القارئ المنافق ـ شبيهى ، وأخى . »

إن الملل هو الرمز الكلى فى القصيدة . ولم يستو التعبير الشعرى عنه إلا فى ضوء شعور به وحضور فيه . إنه ـ كما يصفه هيدجر ـ يخيم كما لو كان ضباباً صامتاً فى مهاوى الواقع الإنسانى ، بحيث يضعنا فى حالة من عدم التمايز تبعث على الدهشة ، ويكشف عن الموجود فى مجموعه . ويتيح لنا هذا الملل ـ على حد تعبير سارتر ـ رؤية جديدة لعالم الأشياء والإنسان ، وهو شعور بالاختناق الذى يسببه ذلك الكشف للوجود ، وهو أشبه ما يكون بشيىء يأخذ الإنسان من كل جوانبه بغتةً ، شيء يتوقف من أجله ويثقل على قلبه كأنه حيوان ضخم لا يبدى حراكا(٢٤٣)

إن صور القصيدة تتحرك فى إطار هذا الرمز العام ، وتستمد منه قيمتها وتتشكل داخل معجم فنى دقيق الخصوصية ، وأهم ما يميز رموز القصيدة رغبة عارمة فى تعرية النفس وكشف عوارها وقروحها وتصدعاتها ، وما تردت فيه من سقوط وروحية سلبية ، ورغبة محبطة وكبرياء جريح ، وشر مرهف وإحساس عارم بالأشياء والموضوعات .

وتستمد الصور قيمتها الرمزية من هذا الشعور الذى يبدى العالم مألوفاً ومعتادا ، وثمة تشغل النفوس المرهفة بشق منفتح يسلم إلى ما يتجاوز التكرار ويعلو على رتابة العادة ، بواسطة الترحال والسفر وتغيير أماكن الإقامة . لكن الشاعر السأمان لاتغنى عنه الرحلة والتغيير شيئا ، فيبيت يختزن ملله ويجتره فى وضع إبداع . هذا الملل من حياة المدنية هو الذى دفع بودلير وأمثاله من الرمزيين إلى ارتياد أفريقيا وآسيا هربا من الملال ، ورغبة فى إثراء الشعر بصور ورموز مستحدثة تتمثل فى الأجسام السمر تتضوع حولها نفحات من عطر فاغم ممزوج برائحة التبغ ، والمسك المحترق فى مجامر البخور ، والأفاعى التى يرقصها حواة المعابد المقدسة ، والجزر الكسلى وأشجار النخيل تلقى بظلالها الناعمة على الصحراء .

لقد تشبث الرومانتيكيون بابتعاث الدهشة التى تولدها الطزاجة والطرافة والجدة ، والأمر فى رمز الملل يختلف عن هذا التصور الرومانتيكى ، لأن الملل وإن تجلى فى المألوف والمكرر ، وفى حالات الغثيان والاشمئزاز والتبرم والاختناق ، يبتعث دهشة من نوع مختلف تقوم على اللاتمايز .

وهذه هى المفارقة الأنطولوجية ، فالتمايز يعنى الجدة والاختلاف ، بينما يعنى اللاتمايز ضرباً من الثبات الذى ينوء بثقله الإنسان . وكلاهما ، التمايز فى ارتباطه بالجدة ، واللاتمايز فى ثقله وفخامته ، باعث على التدهبش من الوجود ، غير أن الدهشة الرومانتيكية طفولية ، اما دهش النفس الشاعره الملول فناضج يتولد من الشعور بالملاء ، وتطابق الموضوعات والأشياء مع ذواتها ، وينبثق من الوعى العميق بحالة من الضيق والحرج ، وبأن الوجود جاثم لا ينفك عنه الموجود إلا بالموت الذى تمناه بودلير ليعتقه من أسر الضجر ، وذلك فى قوله :

ياموت ... أيها الملاح المحنك ، الموكل بسفر الأرواح
آن الأوان . فارفع المراسى ، وهيىء لنا الرحيل
مللنا المقام هنا ياموت ... فعجل بالرواح .

لقد عنى الفلاسفة الوجوديون أمثال كيركجورد وهيد جروسارتر ، بتأمل الظاهرة وتحليلها أنطولوجيا وظاهراتيا ، أما الشاعر فيبصر بها ويتناولها بواسطة .

الصور التى تضع الظاهرة فى سياق شعور إبداعى رامز .

ومن بين هذه الصور التي تطالعنا فى قصيدة ـ إلى القارئ ـ الصدر الشهيد والبرتقالة القديمة ونهر الأنات الخرساء والديدان المعوية والخيش المبتذل للمصائر الإنسانية البائسة والضجر المتثائب والوحش الرقيق .

إن صورة المفلس الداعر الذى يلوذ كل ليلة بصدر بغى مترهل ، واللذة المختلسة والبرتقالة القديمة ، تحقق رمزى للملل الشاعر متمثلاً فيما تغضن وافتقر إلى النضج والنضارة وعصير الحياة المتجدد ، من حيث يئول إلى شعور بعفاء الأشياء وشيخوختها ، وليست البرتقالة القديمة سوى معادل رمزى للصدر الهرم الشهيد . إن المللَ الذى يلاحق ويطارد ويضيق الخناق ، ينساب فى خلجات الوعىْ قسراً كما ينساب النهر فى مطاوعته لطبيعته ، إنه يوجع الشعور ويجلده ، ويولد فيه الغثيان والدوار والاشمئزاز كما لو كان حشدا من الديدان المعوية .

والحق أن هذه الصورة تتردد فى معجم بودلير الفنى ، فكثيرا ما تحدث عن الديدان التى تنهش الجثة وهى آخذة فى التعفن الرمى . ولهذه الصورة رصيد نفسى عند الشاعر يتمثل فى قوله : حين أوحى بالقرف والاشمئزاز العام ، أكون حينئذ قد حققت انتصارى على العزلة(٢٤٤)

ومن المساقات الأسلوبية الى تعبر عما تنطوى عليه الرموز من إيحاءات ، نسق العطف الذى تتابع فى إيقاع نشط وتنوع فريد نجده فى قوله : الهتك والسم والخنجر والحريق ، وقوله : أبناء آوى والأفهاد والكلاب والقردة ، والحيوانات النابحة والعاوية والمزمجرة والزاحفة .

ويحاورنا الرمز فى القصيدة من خلال هذه الصور التى تحمل طابع المفارقة ، فالملال وحش رقيق ، وذرائع الهلاك والتدمير توشى وتطرز خيش المصائر الإنسانية المبتذلة . وتبلغ الدلالة الرمزية تمام تضجها فى الصورة التى ختم بها بودلير قصيدته ، ويبدو أن سارتر كان مأخوذا بتلك الصورة عندما وصف الملل بأنه حيوان ضخم لايبدى حركة أو مقاومة . وتكشف الدلالة الرمزية فى الصورة التجسيمية للملل ، عن نظرة فاترة تلتهم الوجود وتنخر عظمه فى رزانة

صامتة وثقل وخيم . إنه فى نهاية الامر لامبالاة واستسلام حزين وضراوة رقيقة .

لقد أثرت الرمزية الأوربية على الأدب العربى المعاصر ، ومن متابعة الرموز القديمة التى يستخدمها الشعراء المعاصرون فى أدبنا ، يتبين أن معظم العناصر الرمزية ترتبط بشخوص أسطوريين ، من أبرزها وأكثرها دورانا : السندباد وسيزيف وتموز وعشتروت وأيوب وهابيل وقابيل وإينياس والخضر وعنترة وعبلة وشهريار وهرقل وغيرهم من الشخوص الأسطوريين ، الإغريقيين وغير الاغريقيين ومن أبرز الصور ذوات الدلالة الرمزية فى الشعر العربى المعاصر ، هذه التى تدور على السفر والرحلة والاغتراب والحزن والحب المحبط والمدن التى أحس الشعراء فيها بالزيف والتنكر والضياع[٢٤٥]

ومن قبيل الاتجاه الرمزى فى أدبنا العربى المعاصر قصيدة بعنوان « انتساب » من ديوان « الإبحار فى الذاكرة » للشاعر صلاح عبد الصبور . ويدور الرمز فى القصيدة على اتخاذ الحواس وسيلة تجاوز إدراك الأشياء إلى ماوراءها أو إلى بواطنها .

إن الشاعر لا يقترب من الأشياء ولا يلامسها لمجرد أن هذه الملامسة فى حد ذاتها توفر له ألواناً من المتعة ، بل إنه يتخذ هذا الموقف من أجل استكناه أسرارها ، يقول الشاعر :

« أنتسب إلى جسمى / أنتسب إلى شهوة أطرافى أن تلمس أعراق الأشياء / شهوة شفتى أن تندى وتندى / أن تسقى ، أن تسقى / حتى تقنص روح الجلد الحمراء / شهوة أنفى أن تعرف / من أين يجئ النفح اللاذع والنفح الرخو / فى أعشاب الإبطين / ومسيل العرق على خط الظهر / فى مفرق كومة شعر / فى الزهرات العشر المغمضة النابتة على أطراف الكفين / والصدفات العشر المرشوقة فى أطراف القدمين / أبغى أن تعرف نفسى / كيف تصير الرغبة لحظة صحو / وكمال الرغبة لحظة محو ...... »[٢٤٦]

لقد استلهم الشعراء المعاصرون المادة الأسطورية وشكلوا منها صورا ورموزاً ينتسب بعضها إلى علاقاتنا الاجتماعية . غير أن هذا الرمز عندما يكتفى فى

استخدامه بلفظ واحد أو بذكر اسم إله قديم كتموز أو بعل ، كفيل بأن يبعث إلى محيط الشعور كل الخبرات القديمة ، وعندئذ نرى أن الإشارة إلى تموز تعنى الانتصار أو البعث ، وأن ذكر آلام المعذبين الذين حلت عليهم اللعنة الأبدية ليس إلاترديداً لعذابات سيزيف . وهكذا يبدو تموز أو سيزيف قيمة سيميوطيقية ، ويصبح كل منهما منطلقاً لخيالات يقتضيها التعبير الفنى .

ومن قبيل الرموز الأسطورية قول السياب موحداً بين تموز والمسيح :

خيل للجياع أن كاهل المسيح
أزاح عن مدفنه الحجر
فسار يبعث الحياة فى الضريح
ويبرئ الأبرص أو يجدد البصر

ويعد خليل حاوى من الذين نجحوا فى استغلال حكايات السندباد فى رحلته إلى منابع القوة ومصادر المعرفة ، وقد تحولت هذه الشخصية عنده إلى رمز الديمومة والقدرة على حمل البشارة بالخصب :

عدت إليكم شاعراً فى فمه بشارة
يقول ما يقول
بفطرة تحس مافى رحم الفصل ...
تراه قبل أن يولد فى الفصول

على أن هذا النوع من السيميوطيقيات قد يصبح عند بعض الشعراء ضرباً من التباهى أو طريقاً للإعلان عن ثقافة الشاعر ، لاسيما لدى الذين لم يستوعبوا المناهج الأسطورية التى تقدر دور الخيال الخلاق[٢٤٧] .

وفى «أغانى مهيار الدمشقى» لعلى أحمد سعيد (أدونيس) نزعة رمزية تتجلى فى تشكيل الصور وفاعلية الخيال وتعدد المستوى الدلالى الذى تدور رموزه على العود إلى الذات والحرية والتحرر من الخطيئة وإرادة الخلق والصيرورة الأبدية والاتحاد بالكون ، وغير ذلك من الدلالات الرمزية .

ومن الصور التى تعبر رمزياً عن توكيد الذات ونشدان المغامرة صورة

الصخرة فى قوله :

رضيت بما شئته : أغنياتى خبزى
ومملكتى كلماتى
فيا صخرتى أثقلى خطواتى
حملتك فجرا على كتفى
رسمتك رؤيا على قسماتى

أما الرغبة العارمة فى الاتحاد بالكون فنظفر بها فى قوله :

وحد بى الكون فأجفانه
تلبس أجفانى
وحد بى الكون بحريتى
فأينا يبتكر الثانى ؟

إن مهيار الدمشقى واحد من أشد أقنعة الشعر العربى المعاصر لفتاً للانتباه ، وتتمثل أهميته فيما ينطوى عليه القناع نفسه من مغزى متميز ، وهو بعد ذلك قناع يتحول إلى رمز متكرر يفرض حضوره فى شعر أدونيس .(٢٤٨)

ومن اللافت فى هذا السياق اهتمام بعض الشعراء المعاصرين أمثال صلاح الدين عبد الصبور وعلى أحمد سعيد بايجاد رابطة عضوية بين الشعراء والرؤية الصوفية ، تحكمها صور موضوعة فى مساق رمزى يؤكد أن النزعة الصوفية فى الشعر ليست غريبة عن الرمز ، وليس أدل على هذا الاتصال من التشابه الذى أشرنا إليه آنفا بين تراسل الحواس فى التيار الرمزى ، واتحاد الصفات فى النزعة العرفانية الصوفية كما عبر عنه ابن الفارض فى بعض أبيات التائية الكبرى .

لقد كان للرمزية ومفهوماتها عن الخيال والصورة الشعرية تأثير ملحوظ على ذوى النزعة التصويرية Imagism من الشعراء الإنجليز أمثال عزرابا وند Ezra Pound الذى روج لهذه النزعة مستعيناً بمجموعة من أشعار ت . هولم T Hulme وفيما يتعلق بهذا التأثير يقول جورمون Gourmont : إن المرء يلاحظ هذا التأثير فى التخوف من الأنماط التعبيرية والنزعة البلاغية والتكلف والمبالغة والأساليب الخطابية البارعة(٢٤٩)

ولم يكتف عزرا باوند بالترويج للنزعة التصويرية التى تأثرت التيار الرمزى ، وإنما شارك فيها بشعره وقصائده . وتشبه التصويرية أن تكون جمعا بين المذهب البرناسى والمذهب الرمزى ، وذلك لأنها تهتم بالتشكيل الجمالى للصور كما لوكان أمراً مقصودا لذاته ، وفى الوقت نفسه يشرب الشاعر هذه الصور ذاتيته والطابع الفريد للحظة إبداعه ، ويسلك بها مسلك الرمزيين فى تحاشى التكلف وارتفاع نبرة الأداء والمبالغة فى الأساليب .

ومن نماذج الشعر التصويرى قول عزرا باوند فى قصيدة يهديها إلى عرس «قانا الجليل» ويصف فيها راقصة تؤدى حركات رشيقة :

« أنت ياأنثى أحلامى ، ياذات العينين السوداوين ، صندل عاجى ، لا مثيل لك بين الراقصات ، ولاشبيه لقد ميك الرشيقتين . افتقدتك فى الخيام ، وفى الظلام المتكسر وعند شفير البئر لم أجدك ، ولابين اللواتى يحملن الأباريق .

ذراعاك مثل شجيرة السبوتة تحت اللحاء ، ووجهك كنهر من أضواء ، وكتفاك أبيضان كشجرة اللوز ... إنهم لا يحرسونك بالحصيان ، ولا يحبسونك وراء قضبان النحاس .

فى مستراحك فيروز مذهب وفضة ... ويداك تستقران فوق مثل جدول ينساب بين البردى ، وأصابعك تيار متجمد . أترابك من العذارى بيض كأنهن البللور الصخرى »[٢٥٠] .

وما لبثت النزعة التصويرية أن طرأ عليها التحول بظهور ما يسمى الكلاسيكية الجديدة التى دعت إلى الفن اللاشخصى impersonal art . ويعد ت . س . إليوت T. S. Eliot من شعراء هذه النزعة ، وقد تأثر فى الدعوة إليها بألان تات Allen Tate وعنده أن القصيدة اتجاه إلى رؤية الكل ، وهى غير قابلة للبرهان المنطقى Logical demonstration . إنها لاتتوقف على الوسائل كما هو الشأن فى العلم ، ولاعلى الغايات كما هو الحال فى الدين ، مما يعنى أننا لا نملك إزاءها إثباتاً خارجياً ، والقارىء بعد ذلك أمام أمرين ، إما أن يقبض على الكل بواسطة الخيال ، وإما أن يتعذر عليه ذلك بدونه[٢٥١]

إن الخيال الإبداعى والصور الشعرية متضايفان ، يتجلى كل منها فى الآخر على نحو يسمح بتبادل دورى للحمل فى سياق العلاقة بين الفعل والانفعال ، والرابطة بين الوظيفة والتحقق ، ويتيح لنا هذا الوضع أن نتمثل الصور مطابقة للخيال ، إذ يئول كلاهما إلى وسط متوتر نتصوره فى ديالكتيك المحايثة والعلو .

وقد أفضى تمثل العلاقة بين الخيال ونتاجه إلى إضفاء طابع أنثوى على عملية الابداع ، لا يفهم بمعزل عن مقولة الانفعال . ويحلل باشلار هذا الطابع تحليلاً نفسيا ممتزجاً بمفاهيم أسطورية . وفى هذا السياق يشبه باشلار ما فى الخيال من ميل إلى السكينة والطمأنينة بروح الأنثى Anima التى تناقض روح الذكر ، مستعيراً من يونج هذه التصورات المبنية على أن الطبيعة الأنثوية تعبر عن حب حميم يستوعب الوجود ، ورغبة دفينة قوية فى الاتحاد بالطبيعة . وفى الثقافة القديمة عبرت أسطورة الرجل الأنثى من حيث هو تجسيم لطبيعة خنثوية ، عن رغبة فى توحيد الطبيعتين ، وذلك أن طبيعة الرجل أدخلت على روح الأنثى صراعاً وتنافساً ، لما تنطوى عليه من إيقاع متقطع ومجهود ممزق مؤلم ، بثته الضرورة الاجتماعية فى قلب السكينة فوضعت حداً لهذا الحلم العذب الرقيق .

وقد دعا باشلار تفكيره الجدلى إلى تصور أن الطبيعتين ليسا فى وضع انفصال نهائى ، إذا تسقط كل منهما رغائبها على الأخرى لتحقيق الانفلات من تناقضات الواقع . ويبدو هذا الروغان وظيفة من وظائف اللاواقع ، تجد تحقيقها فى ارتقاء متسق إلى المثالية والسمو بالحياة[٢٥٢] . ويبدو أن أسطورة الرجل ذى الطبيعة الخنثوية بوصفها تفسيراً لديالكتيك الإبداع الشعرى ، كانت مصدر إلهام خيالى ارتبط بقدرة على التنبؤ وضعها إليوت فى سياق عصره ، محتفظاً للشخصية بملامحها القديمة ، وذلك قوله فى الحركة الثالثة من الأرض الخراب :

أنا تايريز ياس ، برغم أنى أعمى ، أرتجف بين حياتين
وبرغم أننى رجل هرم أحمل ثديى أنثى مترهلين
أستطيع أن أرى فى ساعة البنفسج ، ساعة المساء
... تلك التى يئوب فيها الملاح من البحر إلى منزله

أناتايريزياس ، الرجل الهرم ذو الحلمتين المتغضنتين
أدركت المنشهد ، وتنبأت بما سيكون ـ
وانتظرت كذلك الضيف المتوقع .

إن تحليل باشلار لايخلو من فطنة وقدرة على الربط بين المقولات السيكولوجية والموروث الأسطورى ، غير أن نتائجه يمكن أن ننتهى إليها بتحليل العلاقة بين الفعل والانفعال بشرط أن نتجاوز المفهوم الفلسفى الأرسطى الذى أحالها على العقل Nous poietikos and Nous pathetikos ثم أحالتها الثقافة الإسلامية إلى مفهوم ذى طبيعة عرفانية . ونلاحظ فى سياق هذا التجاوز أن العلاقة بين الخيال المبدع والصور ، تعبر عن رابطة حية بين الفعل والانفعال بالنسبة للشاعر وللمتلقى ، وذلك أن خيال الشاعر يأخذ وضع فعل يتجلى متحققاً فى سياق الصور التى تحمل وضع انفعال ، ومتى تناولنا النص ـ نحن القراء أخذت الصور وضع فعل ننفعل به ونحن نستقبل ما يرسل الشاعر من جهد تخيلى منظم للتجربة . وتكاد الاستعارة الشائعة التى يتداولها النقاد والقراء عندما يقولون « مولد العمل الفنى » تعبر عن تلبس الشاعر بطبيعة أنثوية تجد تحققها فى خصوبة العطاء .

إن الخيال فى مفهومه العام ليس أحادى الوظيفة ، فلدينا فى سياق الدراسات البلاغية والسيكولوجية والفلسفية تحديد لمستوياته وأنواعه ومعانيه ، بينما ميزكاسيرر Cassirer بين ثلاثة أنواع من الخيال ، حدد له ١٠١ . رتشاردز ستة مستويات . أما كاسيرر فقد وضع تمييزه فى إطار الموازنة بين الطفل الفنان ، آخذاً فى الاعتبار تصور الفن بوصفه ضربا من اللعب ، وبينما تتجلى قوة الابتكار وقوة التشخيص فى لعب الطفل بالأشياء عندما يعيد ترتيب المواد توزيعها ، يتكشف الخيال الفنى بوصفه قدرة على إيجاد صور حسية خالصة . إن الفنان يحطم مادة الأشياء الصلبة فى خياله لاستكشاف عالم جديد من الصور والأشكال(٢٥٣) وتئول معانى الخيال عند رتشاردز إلى ستة مستويات :

١ ـ توليد صور واضحة وخاصة الصور المرئية ، وهذا أكثر المعانى شيوعاً وأقلها أهمية .

٢ ـ استخدام لغة المجاز ، فيقال عمن يستخدمون الاستعارة والتشبيه بطبعهم إنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال .
٣ ـ تصور الحالات الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية ولا سيما حالاتهم العاطفية وهذا الضرب من الخيال ضرورى لتحقيق عملية التوصيل .
٤ ـ الاختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينها عادة .
٥ ـ الخيال بالمعنى العلمى وهو عبارة عن عملية تنظيم التجربة على أنحاء معينة ولأجل غاية محددة . وانتصارات التكنيك أو الصنعة فى الفنون أمثلة لهذا النوع من الخيال ولما كان من المحتمل أن يتضمن التنظيم القيمة ، فإن هذا المعنى للخيال يتضمن القيمة التى قد تكون محددة أو مشروطة .
٦ ـ القدرة التركيبية التى تنكشف فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة . ويحيل رتشاردز فى هذا المعنى على ما قدمه كولريدج من تصور وتحليل للخيال الثانوى[٢٥٤] .

وواضح من تقسيم ريتشاردز أننا عند دراسة الخيال الإبداعى وعلاقته بالصور الشعرية ، لن نصطفى من هذه المعانى التى حددها إلا ما يدور على استخدام لغة المجاز والتشبيه والاستعارة ، بوصفها لغة مميزة للشعر فى جوهره ، قادرة على حد تعبير هو لم على تحويل المعانى ، وذلك لأن الصور فى الشعر ليست زينة خالصة ، ولكنها تمثل الجوهر الدقيق للغة الحدسية Intuitive Language [٢٥٥] ويبدو المعنى الذى يضع فى الاعتبار تصور الحالات الذهنية والعاطفية للغير ضروريا لما يفضى إليه من توصيل ، هو فى حقيقته معامل الارتباط بين المبدع والمتلقى ، بين وضع الإرسال ووضع الاستقبال . ويحيل المعنى الأخير على ما يميز الخيال من بنية ديالكتيكية سبق أن تناولناها فى غير موضع من هذه الدراسة .

إن طموح فيكو إلى تأسيس «منطق للخيال» يؤذن بتناقض شكلى فى العبارة لا يضعفها بقدر ما يقويها لأنها تقصد هذا التناقض قصداً ، وقد وضح مما سبق أن البلاغيين والنقاد القدماء راودهم هذا الطموح ، فأدخلوا الخيال والصور الشعرية فى سياق يقابل التصديقات ، واعتبروا الأقوال المخيلة قسما من أقسام المنطق وشكلاً قياسيا مؤلفا من مقدمات ، مما يشى برغبة فى تأسيس منطق

للخيال الشعرى ، غير أنهم كثيرا ما وقعوا بمعزل عن هذا المنطق . ويعد تحليل كولريدج للخيال الثانوى خطوة على هذه الطريق ، انتهت إلى شئ من خصائص هذا المنطق متمثلاً فى مقولة التأليف بين المتقابلات .

ويقوم منطق الخيال الشعرى على هذه البنية الجدلية ، ويعلن عن نفسه بوصفه مقابلاً للنظام المنطقى الذى يحكم العلوم الوضعية التجريبية ، وذلك لأن هذا النظام يتأسس على الوسائل والغايات والمنافع العملية المباشرة والعلاقة الحتمية بين نسق العلل ونسق المعلولات ، والرغبة فى تحقيق اليقين برغم ما فى العلم من احتمال ، والأخذ بمبدأ العلل الكافية ، والتشبث بضروب من الحمل يسودها قانون الهوية وعدم التناقض .

إن العالم فى أمس الحاجة إلى الخيال ، غير أنه خيال يمارس وظيفته فى مجال الاستقراء والتجربة العلمية ، وإيضاح عناصر التجربة فى ترابطها واستمرارها ، وتأسيس مبدأ الإمكان ، وتقديم «الإسكيمات» فى ضوء فروض تتولد من موقف عينى متخيل . أما منطق الخيال فى الشعر فيبدى صفحته على نحو مختلف .

إنه لا يعبأ بمبدأ العلة الكافية ، ولا يهتم بمقولة عدم التناقض ، لأن الهوية التى يؤسسها تقوم على ضرب مختلف من الحمل الذى لا يصنف ولا يجاور ، وإنما يكون رؤية حدسية تتحول الأشياء بواسطتها إلى نقائضها فى مرونة ورشاقة .

إن منطق الخيال الشعرى ليس بمعزل عن اللاواقع واللاماهية ، غير أن للاماهية ماهية تتأسس فى هذا السلب ذاته ، كما أن اللاواقع فى الشعر واقعى بالقدر الذى ينتسب به إلى الخيال وهو يضع حقيقة اللاحقيقة . وتدخل هذه السلوب فى بنية المنطق الخيالى للشعر عندما نقارن بينه وبين التناول التجريبى الوضعى للعالم .

ويعنى هذا السلب أن الشعر بما يتضمن من منطق خيالى أو خيال منطقى ، يعيد تركيب العالم بضرب من قصدية الانحراف عن الطريق الأمم والنهج المعتاد ، إنه منطق لا عقلى يفضى إلى أن الصورة أو القصيدة تند تماماً عن أى برهان

لا يتأتى إمكانه إلا بأن نقيس الفروض والظواهر والنتائج بمعيار الواقع الخارجى المباشر . وبين أن البرهان ونحن بسبيل الشعر يوقع فى لبس وسخرية ، لأننا سنجد أنفسنا دائماً فى قصدية انحراف ، لن تتكشف لنا إلا بأن ننحرف ونعلو صوب ما يتيحه الشعر من نظرة استعارية متعددة الدلالة ، متجاوزين فى بذل هذا الجهد كل نظرة أحادية التكوين .

إن منطق الخيال الشعرى لا يتقوم بدون الصور التى تئول إلى اللغة فى نسقها الاستعارى «ومعلوم أن الشعر يختلف عن العلم فى استخدام الألفاظ ، والطريقة التى يستعمل الشاعر بها الألفاظ هى سره الذى لا يستطاع تعلمه . إنه ـ على حد تعبير رتشاردز ـ لا يتعامل برموز الألفاظ المطبوعة ، وإنما بالأجساد الكاملة لهذه الألفاظ »(٢٥٦)

إن لقوة الخيال مظاهر متعددة منها إدراك التماثل فى الأشياء المختلفة أو التخالف فى الأشياء المتماثلة ، غير أن ربط العناصر المتباعدة أو المتنوعة وتقريبها وإدماجها ربما لا تكون الشاهد النهائى على قوة الخيال ، لأنها فيما يقول هويلريت قد تتخذ مظاهر أخرى . وحيوية العقل أو إلهاماته وإضافاته ذات قوالب متنوعة . فقد تكون أقرب إلى تقوية التجربة التلقائية ذاتها من أجل أن يدرك الفنان الجانب الفردى أو الخاص ، وهذا الإدراك يحتاج فحسب إلى ضرب من الانحناء نحو الأشياء .

ولدينا نوعان من الادراك الخيالى . هناك ما يسميه بعض الباحثين بتكوين المسافة التخيلية ، وهى غير مأخوذة فى حدود التصور الزمانى أو المكانى ، وإنما تعنى إدراك الأشياء على بعد مناسب من أجل أن تظهر موضوعيتها ، فالقرب الشديد كالبعد الشديد لا يمكن من رؤية الأبعاد المختلفة بوضوح متميز .

ومن وسائل الإدراك الخيالى الاستعارة ، وهى تعبر عن ملاحظات متنوعة بطريقة خاصة متميزة من التحليل والبيان المباشر(٢٥٧) . إن قوة الخيال تتجلى فى إدراك الجانب الفردى من التجربة ، أو فى استكناه موضوعية الأشياء والتغلغل فى أبعادها ، وقد تتكشف ـ كما يقول هولم Hulme ـ فى أن العقل يقبض على الأفكار الهامة للقصيدة ويوحد بينها فى وقت واحد ، ويعدل علاقات الأفكار

بعضها ببعض ، وعمله على هذا النحو أشبه ما يكون بحركة الثعبان التى تسرى فى جميع أجزاء جسده على الفور ، فتتبدى أفعالها الحرة فى شكل التواءات تتحرك فى وقت واحد صوب اتجاهات متضادة(٢٥٨)

وليست الاستعارة من واد واحدٍ ، ذلك أننا نميز بين أنساق منها ، يئول بعضها إلى الشائع المبتذل ، ويئول بعضها الآخر إلى « الكشف » إذا جازلنا أن نستعمل هذا المصطلح بمفهومه الصوفى . وللاستعارة بوصفها من وسائل الإدراك الخيالى وظائف متباينة ، فقد تكون وظيفتها ـ على حد ما بين رتشاردز ـ التوضيح الذى يعنى أنها تقدم مثلاً محسوساً لعلاقة كان لابد من وضعها فى لغة مجردة لولا هذه الاستعارة . وهذا هو الاستخدام العلمى أو النثرى الشائع لها ، وهو استخدام نادر فى لغة الانفعال والشعر . وللاستعارة وظيفة أخرى تتمثل فى أنها الوسيلة التى يجمع الذهن بواسطتها فى الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك لأجل التأثير فى المواقف والدوافع ، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التى ينشئها الذهن بينها .

إن الاستعارة وسيلة شبه خفية ، يدخل بواسطتها فى نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة ، وليس التنوع فضيلة فى ذاته ... ولكن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة لا تكون دائماً موجودة على نحو طبيعى ، ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر اللازمة خلسة ، هذا هو أحد الشواهد لظاهرة غريبة تطرأ دائماً فى الفنون ، إذ يبدو أن أكثر العناصر لزوماً فى الفنون قد وجد كما لو كان بمحض الصدفة ، أى كما لو كان مجرد عرض لم يقصد لذاته وإنما أدخل نتيجة لوجود عناصر أخرى(٢٥٩)

إن ما تؤسسه الاستعارة من علاقات بين العناصر ، يسمح بأن نتمثل الصورة الاستعارية بوصفها غير قابلة للإدراك على نحو صحيح ، مالم نأخذ فى اعتبارنا النظرة الرمزية والإشارية للغة (٢٦٠) والاستعارة الجيدة أو الناجحة هى التى تحقق ضربا من المعرفة الكشفية وتثرى العالم وتجدد روابطنا به . وما يقدمه الحمل الاستعارى metaphorical predicate من صور ، لا يفسر بما ذهب إليه القدماء من مقولات الحيلة والذكاء والفطنة والمخادعة ، ولكنه بالأحرى رؤية

حدسية للأشياء قد لا نعدم وجودها فى لغة الإنسان الأولى .

والاستعارة الناجحة والصورة الموحية يسعيان إلى مستوى الرمز . وليس الخيال فى الشعر إبداعيا إلا لأنه يدمج ويوحد ، ويفرى ويخلق ، ويهدم ويبنى ، ويفكك ويركب ، والخيال إذ يذهب بخلق ويأتى بخلق - على حد عبارة ابن عربى - ويغير نظام العلاقات بين الظواهر والأشياء ، إنما يمارس فى الشعر حرية بلا حدود ، وذلك أن الشاعر يبدع من المحسوسات صورا تنطوى على دوال رمزية ، متى قصدنا الصور التى تتيحها الاستعارات الحية المتجددة التى تطرح فى كل قراءة متأملة نفسها . وفى هذه الصور ومن خلالها نتجاوز الانخراط فى طابع الجد والحيدة ونعلو على صرامة التصنيف التجريبى ، منفلتين من النظرة الأحادية التى تحيل على نسق الضرورة المطردة ، من أجل أن تحقق النظرة الشعرية آفاقاً من التجلى تتمثل فى بنية قوامها مضايفة خيالية حردة ، وحمل استعارى ليست الغاية منه أن يضعنا على الأمم بحيث نتلقى الأشياء تلقياً معتادا يقدمه الإدراك الحسى المشترك ، أو تلقيا غايته التفسير والوقوف على العلل والغايات . إن التحويل والانحراف الذى يحققه الخيال أمر مقصود لذاته ، ويكاد الشعر بدونه يشبه الإدراك المألوف أو التصور العلمى . ولا يعنى الموقف الذاتى الذى يميز الشعر ، خلو هذا النمط من التركيب اللغوى من الموضوعية ، غير أن الموضوعية الشعرية تكشف عن نسق شديد التميز يفرض علينا الاستكناه الموضوعى للأشياء والظواهر على حد ما تخيلها الشاعر وأخرجها فى صور تنطوى على معاملاتها الرمزية . إنها بالجملة موضوعية اللاحقيقة واللاواقع ، غير القابلة للبرهان والتفسير المنطقى المعهود .

ولن يقلل هذا الوضع من قيمة الشعر فى المستقبل ، ربما امتعض منه وقرأه على مضض بعض الذين أخلصوا لمنهج العلم فى طموحه إلى اكتشاف الحقيقة ، ولكن الخيال الشعرى المبدع سيظل دائما العين الثالثة التى تفتحت فى هذا الكيان المحدود الفانى ، والملاذ الذى يروغ إليه الإنسان كلما أخفق فى تحقيق التوازن ، وضاقت به السبيل فى زحام التقنية الآلية .

الهوامش

(١) heodore James, Aristotle dictionary, London, 1962, P, 296, 297.

(٢) د . عبد الرحمن بدوى ، أرسطو فى النفس ، ترجمة إسحق بن حنين ط النهضة ١٩٥٤ ، ص ٦٨ ، ٦٩ .

(٣) انظر ، أبو الوليد بن رشد : تلخيص كتاب الحاس والمحسوس لأرسطو ، ضمن كتاب النفس ، ص : ٢٠٣ ، ٢٠٥ .

(٤) الدكتور محمد عثمان نجاتى : الإدراك الحسى عند ابن سينا ، دار المعارف ١٩٦١ ، ص ١٤٠ / ٤١ / ٤٢

(٥) وراجع أيضا لأفلاطون :

Magdi Wahba Dictiornary of literary terms, Beriut, 1974, Timaeus and Critias, Trans by, Desmond Lee: Penguin books, Pup 1965.

(٦) فلوطرخس : الآراء الطبيعية التى ترضى بها الفلاسفة ، ترجمة قسطا بن لوقا ، وهو ضمن كتاب النفس لأرسطو ، ص : ١٦٢

(٧) الإدراك الحسى عند ابن سينا ، ص : ١٣٥ ، ١٩٥

(٨) انظر : كتاب النفس لأرسطو ، ص : ١٦٤ وراجع أيضاً : الإدراك الحسى عند ابن سينا ، ص ١٣٤

(٩) انظر : د . عبد الرحمن بدوى : خريف الفكر اليونانى ، النهضة ، الطبعة الثانية ١٩٤٦ ص ١٤ وكذا الإدراك الحسى عند ابن سينا ، ص ٤٦

(١٠) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسى ، تحقيق د . سليمان دنيا ط دار المعارف ، ص ٣٤٣ ، ٣٤٥

(١١) انظر فى هذا السياق ، كتاب النفس لأرسطو وخاصة كتاب الحاس والمحسوس لابن رشد ص ٢١١ ، والإدراك الحسى عند ابن سينا ، ص : ٢٧ ، وراجع أيضا الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، دار المعارف ١٩٧٣ ، ص ٢٨ : ٣٢ ، وانظر أيضا لابن سينا : الشفاء ط طهران ١٣٠٣ هـ .

(١٢) الإدراك الحسى عند ابن سينا ، ص ١٩٣

(١٣) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات ، القسم الثانى ، ص ٤٤٦

(١٤) يوسف كرم : الطبيعة وما بعد الطبيعة ، دار المعاف ، الطبعة الثالثة ، ص ٨٤

(١٥) انظر : التعليقات ص ٨٣ ـ ٨٤

(١٦) انظر : ابن سينا ، التعليقات ، تحقيق وتقديم د . عبد الرحمن بدوى ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣ ، ص ٨٣ ـ ٨٤

(١٧) Alfred North Whitehead, Process and reality, Macmillan Company, N. Y. 1967, P 75. William James, The Principles of Psychology,: Pub: W-Benton, U.S. A, 1952, P481. وراجع أيضا :

(١٨) انظر هنرى برجسون : الطاقة الروحية ، ترجمة دسامى الدروبى ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٧٤ ، ١٧٥

(١٩) انظر : يوسف كرم : الطبيعة وما بعد الطبيعة ، ص ٨٦ ، ٨٨

(٢٠) W-James, The Principles of Psychology, P480.

(٢١) Idid, P500, 501.

(٢٢) Paul. R. Miller, Sense and symbol, Staples Press, 1969, P98.

(٢٣) See, D.M.Armstrong: A materialist theory of the mind, international liberary of Philosophy and scientific method, London Routled kegan Paul, 1968, P291, 92, 95.

(٢٤) W.K. Wimsatt and Cleanth Brooks: Literary Criticism, a Shorthistory, Pub, Routledge and Kegan Paul, London 1970, V, II, P, 256, 57, 304, 305.

(٢٥) Locke and Berkeley, modern Studies in Philosophy, edited by, C. B. Martin and D. M. Armstrong, London, Ps 75, 366.

(٢٦) انظر : الدكتور فؤاد زكريا ، نظرية المعرفة والموقف الطبيعى للإنسان ، النهضة ١٩٦٢ ، ص ٦٠ ، ٨٦

(٢٧) الدكتور مصطفى ناصف : مشكلة المعنى فى النقد الحديث ، مكتبة الشباب ط ١٩٦٥ ، ص ١٠٤

(٢٨) Jonathan Bennett, Kants analytic, Cambridge, 1966, P134,.

(٢٩) Kants analytic, P 134, 135.

(٣٠) Ibid. P 135, 137.

(٣١) انظر ، نظرية المعرفة والموقف الطبيعى للإنسان ، ص ٦٧
العيان والحدس عند كانت هو الامتثال الجزلى بينما التصور هو الامتثال الكلى ، أى امتثال صفات مشتركة بين علة موضوعات ، والعيان بهذا المعنى أسبق من التصور لاتصاله المباشر بموضوعه عن طريق الحس (راجع / د . عبد الرحمن بدوى ، الزمان الوجودى ط ١٩٥٥)

(٣٢) د . فؤاد زكريا ، نظرية المعرفة ص ٦٨

(٣٣) الدكتور عبد الرحمن بدوى ، المثالية الألمانية ، دار النهضة ١٩٦٥ ، ص ٦٣ ، ٦٤

(٣٤) إمانويل كانت ، مقدمة لكل ميتافيزيقا ، ترجمة د . نازلى إسماعيل ومراجعة د . عبد الرحمن بدوى ، دار الكاتب ١٩٦٨ ، ص ٨٦ ـ ٨٧

(٣٥) هنرى برجسون ، الطاقة الروحية ، ص ١٥ وانظر فى المرجع نفسه ص ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٩

(٣٦) ا . بنروبى ، مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا ، ترجمة عبد الرحمن بدوى ج ٢ ، دار

النهضة ١٩٦٧ ، ص ٢٠٢ ، ٢٠٣

وراجع أيضا : H. Bergson, Matiere et memoire, 1896

(٣٧) يوسف كرم ، الطبيعة وما بعد الطبيعة ص : ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩

(٣٨) انظر حبيب الشاروني : بين برجسون وسارتر ، دار المعارف ١٩٦٣ ص : ٧٣ــ ٨٥

Alfred North whitehead, Process and reality, The Macmillan Company, N.Y.Sixth pr, 1967 p7.

(٣٩) Alfred North Whitehead, Process and reality, The Macmillan Company, N.Y.Sixth pr, 1967, p7.

(٤٠) Process and reality, p75, 201, 202, 285.

(٤١) D. G. James, Scepticism and poetry, an essay on the poetic imagination, first pub, 1937, second, 1960, p31, 32.

(٤٢) Edmund Husserl, Ideas: general introduction to pure phenomenology, trans by, W. R. Boyce Gibson, London, 1931, p91.

(٤٣) Ibid, See p: 136, 160.

(٤٤) Ibid, See, p: 263, 264, 291.

(٤٥) Readings in existential phenomenology: edited by, Nathaniel Lawrance and Daniel Oconnor, prentice Hall, 1967, p31 ومقال ميرلو بونتى تحت عنوان primacy of perception and its pbilosophical Consequences.

(٤٦) Ibid, See, p232, 33.

(٤٧) Ibid, p34, 35.

(٤٨) Ibid, See, pp35, 36, 40.

(٤٩) Readings in twentieth Century philosophy: ed by, W.P. Alston and George Nakhnikian, Macmillan, London, 1963, pp: 670, 71.

(٥٠)

(٥١) J.P. Sartre, LImaginaire, Galimard, Paris, 1928 LImagination, P.U.F. Paris 1950.

(٥٢) Aristotle dictionary, p296-97.

(٥٣) بين برجسون وسارتر ، ص ٧٣ ـ ٨٥ وراجع أيضا لسارتر ما أحيال عليه المؤلف :

(٥٤) الدكتور عبد الرحمن بدوى : أرسطو طاليس فى النفس ، وانظر فى المصدر نفسه تلخص ابن رشد كتاب الحاس والمحسوس لأرسطو ، ص : ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٣ .

Rleadings on existential phenomenology, essay on memory Trans, by, Erwin Straus, trans by, Reinhard Krambach, p57.

(٥٥) الدكتور عبد الرحمن بدوى : أفلاطون ، مكتب النهضة ، الطبعة الرابعة ، ١٩٦٤ ، ص : ١٩٥ ، ٢٠٣

(٥٦) أفلوطين : التساعية الرابعة فى النفس ، دراسة وترجمة الدكتور فؤاد زكريا ، ومراجعة الدكتور محمد سليم سالم ، الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠ ، ص : ١٢١

(٥٧) انظر المراجع السابق ، ص : ١٢٢ ـ ١٢٥
(٥٨) الدكتور عبد الرحمن بدوى : الزمان الوجودى ، مكتب النهضة ، الطبعة الثانية ١٩٥٥ ، ص : ٩٨
(٥٩) الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، ص : ٣٣ وراجع أيضا / الدكتور عثمان نجاتى : الإدراك الحسى عند ابن سينا ، ص : ١٩٠
(٦٠) انظر الإدراك الحسى عند ابن سينا ، ص ١٨٥
(٦١) انظر فى هذا المجال مقالا لايرفين شتراوس وهو ضمن كتاب
Readings in existential phenomenology. ص : ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ .
(٦٢) W.James The principles of psychology, p48K, 482.
(٦٣) J.Ratner, The philosophy of Spinoza, modern Liberary N.Y. 1927, See also, Stuart Hampshire, Spinoza, Penguin books, 1951, p91. Jonathan bennett, Kants analytic, p136.
(٦٤) انظر : إميل بوترو : فلسفة كانت ، ترجمة الدكتور عثمان أمين ، الهيئة المصرية العامة ط ١٩٧١ ، ص : ١٠٦
(٦٥) ا. بنروبى : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا ، ص : ١٨١ ، ٢١٧
(٦٦) انظر / هنرى برجسون : الطاقة الروحية وراجع بشكل خاص فى هذا المصدر ماكتبه عن النفس والجسم والجهد العقلى وذكرى الحاضر والتعرف الكاذب .
(٦٧) انظر / الدكتور عبد الرحمن بدرى ، الزمان الوجودى ص : ٢٤٢ ـ ٢٤٦ وراجع ما جال إليه المؤلف :
(٦٨) Pierre Janet: Levoiution de la memoire et la notion de temps, Paris, 1928.
(٦٩) Edmund Husserl, General introduction to pure phenomenology, p291.
(٧٠) Erwin Straus, On memary traces, p57, 63, 64.
(٧١) Ibid, p64, 65. Ibid, p69, 70.
(٧٢) انظر / جان بول سارتر ، الوجود والعدم ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى منشورات الآداب ـ بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٦٦ ، ص : ٢٠٢ ـ ٢٢٢
(٧٣) انظر : أرسطو فى النفس ، ص ٧٠ ، ٧١ ، ٧٩ ، ٢١٠
(٧٤) رسائل الكندى الفلسفية ، تحقيق الدكتور أبو ريده ، دار الفكر العربى ١٩٥٥ نقلاً عن الصورة الفنية .
(٧٥) الصورة الفنية ، ص : ١٥ ـ ١٦
(٧٦) ابن سينا : الاشارات والتنبيهات ، ص : ٣٤٣ ، ٣٧٨
(٧٧) انظر / الإدراك الحسى عند ابن سينا ، ١٧٦ ـ ١٧٨
(٧٨) W.K. Wimsatt and Cleanth Brooks, Literary Criticism, VIII, p385, 86.
(٧٩) Samuel T.Coleridge, aselection of his poems and prose, by, Kathleen Raine, penguin books, first pub, 1957, p191.
(٨٠) Basil willey, Nineteenth - Century studies, Coleridge to Matthew Arnold, penguin books, 1964, 24, 25.

(٨١) فؤاد كامل ، الفرد فى فلسفة شوبنهور ، دار المعارف ١٩٦٣ ، ص : ٦٦ / ٦٧ وراجع ما أحال عليه المؤلف لشوبنهور :

Le monde Comme Volonte et Comme represention, trans by, A. Bureleau, Paris 1924, 3vol.

(٨٢) Readings in existential phenomenology, an essay on imagintion by, E. Minkowski, trans by, Nathaniel auerence, p77.

(٨٣) bid, p78.

(٨٤) Ibid, pp: 86, 87, 88, 90, 91.

(٨٥) الدكتور محمد على الكردى : نظرية الخيال عند جاستون باشلار ، مقال فى مجلة عالم الفكر المجلد الحادى عشر – العدد الثانى ١٩٨٠ ، ص : ٢٠٢

(٨٦) المرجع السابق ، ص : ٢٠٣ ، ٢٠٤

كتاب الخيال Limeginaire وقد أصدره الناشر N. R. F عام ١٩٣٩

(٨٧) جان بول سارتر : الوجود والعدم ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوى ، دار الآداب بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٦٦ ، ص : ٩٤٥ / ٩٤٦

(٨٨) الموجود والعدم ، ص : ٩٤٧ – ٩٤٨ : فى مقدمة الوجود والعدم تعريف للعلو Transcendance بأنه العملية التى بها ما هو للذاته يمضى إلى أبعد ما هو معطى فى مشروع يصممه لنفسه ، وأحيانا يسمى ما هو للذاته علوا ، وإذا جعلت من الغير موضوعاً فإنه يصبح بالنسبة إلى علوا معلوا ، وقد جعل هيدجر من العلو العلاقة القائمة بين الأنية (الانسان) وبين العالم .

(٨٩) انظر المرجع السابق ، ص : ٩٤٨ / ٩٤٩

(٩٠) انظر الغزالى / مشكاة الأنوار ، تحقيق وتقديم الدكتور أبو العلا عفيفى ، الدار القومية ١٩٦٤ ، ص : ٣٤

(٩١) مشكاة الأنوار ، ص : ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٠

(٩٢) المرجع السابق ، ص : ٨٩

(٩٣) شهاب الدين السهروردى فى الذكرى المئوية الثامنة لوفاته ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤ – راجع فى المصدر السابق مقالاً للدكتور محمد على أبو ريان تحت عنوان «الأشراقية – مدرسة أفلاطونية إسلامية» ص : ٥٥ – ٥٦

(٩٤) المرجع السابق ، : ص٥٦ – ٥٧

(٩٥) المرجع السابق ، ص : ٥٧ – ٥٨

(٩٦) انظر فى المصدر السابق مقالا للدكتور أبو الوفا التفتازانى بعنوان «ابن سبعين وحكيم الأشراق» ص : ٣٠٦ – ٣٠٧ وراجع أيضا للسهروردى : مجموعة الحكمة الإلهية ج ١ إستانبول ١٩٤٥ ، النشريات الإسلامية بتصحيح هـ . كوربان ويحتوى على : التلويحات اللوحية والعرشية وكتاب المقاومات وكتاب المشارع والمطارحات ، وراجع أيضا : مجموعة دوم ، مصنفات شيخ إشراق شهاب الدين يحيى السهروردى ج ٢ – باريس طهران ١٩٥٢ نشر ه . كوربان ويحتوى على حكمة الإشراق ورسالة فى اعتقاد الحكماء وقصة الغربة الغربية ، وانظر من المراجع الحديثة أصول الفلسفة الإشراقية للدكتور أبو ريان ، بيروت ١٩٦٩ .

(٩٧) ابن عربى : للفتوحات المكية ، ط . دار صادر ، بيروت ، ج ٢ ، ص : ٣٠٩

(٩٨) المرجع السابق ص ٣١٢ وراجع فيما يتعلق بالإكسير مفهوم الكيمياء الصوفية التى سماها ابن عربى بكيمياء السعادة ، الفتوحات ج ٢ ص : ٢٧٠ - ٢٧٢ وتكلم بشأنها عن اعتدال الطبائع والمقادير والأوزان والاستحالات وتناكح العناصر متجها بهذه الحقائق صوب مفهوم عرفانى يتمثل فى السلوك والأخلاق ومعالجة أمراض النفس من العلل المانعة عن التحقيق .

(٩٩) انظر / فصوص الحكم لابن عربى ط الحلبى ١٩٦٦ ، فصى حكمة إلهية فى كلمة آدمية

(١٠٠) ابن عربى / مجموع الرسائل ط حيدر آباد ١٩٤٨ ، ج ١ انظر آخر رسالته إلى الإمام الرازى

(١٠١) الفتوحات المكية ، ج ١ ، ص : ٣٠٤

(١٠٢) H. Corbin, Creative imagination in the Sufism of Ibn-Arabi trans by, Ralph manheim, London, 1969, p218.

(١٠٣) مجموعة رسائل ابن عربى : انظر رسالة فى اصطلاحات الصوفية ، الجزء الثانى .

(١٠٤) الفتوحات المكية ، الجزء الأول ص : ١٢٦ ، وراجع أيضا الفتوحات بتحقيق د . عثمان يحيى السفر الثانى ، فقرة ٣٨٤ ، ص : ٢٥٧ - ٢٥٨

(١٠٥) الكرمانى : شرح صحيح البخارى ، ج ٢ ، ص ١١ ، ١٢ ، ١٣ .

(١٠٦) الفتوحات ، ج ١ ، ص : ١٢٦ ، وراجع أيضاً فى «مفتاح كنوز السنة» الأحاديث الخاصة بالنخل وصلتها بالمسلم .

(١٠٧) ت . ج . دى بور : تاريخ الفلسفة فى الإسلام ، ترجمة د . عبد الهادى أبو ريدة ، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٧ ، ص ٢٤٤ .

(١٠٨) جيمس فريزر : الغصن الذهبى ، ترجمة د . أحمد أبو زيد ، ط ١٩٧١ ، ج ١ : الفصل التاسع وهو الخاص بعبادة الشجر .

(١٠٩) جيمس فريزر : الفولكلور فى العهد القديم ، ترجمة د . نبيلة إبراهيم ط ١٩٧٢ ، ج ٢ ص : ٨٥ ، ١٠٧

(١١٠) مجموع رسائل ابن عربى ط حيدر آباد ١٩٤٨ ، رسالة نقش الفصوص ، الجزء الثانى

(١١١) الغزالى ، مشكاة الأنوار ، ص : ٦٩

(١١٢) ابن عربى ، فصوص الحكم ، ص : ١٣٣

(١١٣) ابن عربى : فصوص الحكم ص : ١٣٦ - ١٣٧

(١١٤) ابن عربى : الفتوحات المكية ، ج ٢ ص : ١٨٣

(١١٥) أبو نصر الفارابى : المدينة الفاضلة ، دار العراق ، بيروت ١٩٥٥ ، ص : ٧٩

(١١٦) أبو على بن سينا : التعليقات ، تحقيق وتقديم د . عبد الرحمن بدوى ، الهيئة المصرية العامة ١٩٧٣ ، ص : ٨٢

(١١٧) أبو حامد الغزالى ، مشكاة الأنوار ، ص : ٧٥ ، ٧٦

(١١٨) ابن عربى : فصوص الحكم ، ص : ١٣٣ - ١٣٤

(١١٩) J. Ratner, The philosophy of Spinoza, moderary N. Y. 1927, p46, 47.

(١٢٠) انظر الفتوحات ، دار صادر - بيروت ، ج ٢ ، ص : ٥٨

(١٢١) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص : ٣٧٥ ، ٣٧٦.
ذكر الكرمانى فى الشرح الذى علقه على صحيح البخارى توثيق الرواة على هذا النحو :
عبد الله بن يوسف هو أبو عبد الله التنيسى ، أصله من دمشق ، وقال البخارى لقيته بمصر ، وقيل مات سنة ٢١٧ أو ٢١٨هـ ، وأما مالك فهو إمام دار الهجرة ، أبو عبد الله مالك بن أنس الأصبحى المدنى ، مات سنة ١٧٩هـ . وهشام هو ابن عروة بن الزبير بن العوام تابعى ولد سنة ٦١هـ وتوفى ببغداد زمن المنصور سنة ١٤٦هـ .
وأما يحيى بن بكير فهو أبو زكريا يحى بن عبد الله بن بكير القرشى المخزومى المصرى ، ولد سنة ١٥٤ أو ١٥٥هـ وتوفى سنة ٢٣١هـ ، والليث هو أبو الحارث الليث بن سعد ، ولد سنة ٩٣هـ وتوفى فى شعبان سنة ١٥٧هـ ، وعقيل هو ابن خالد الأيلى ، مولى عثمان بن عفان رضى الله عنه ، توفى بمصر سنة ١٠٤ أو ١٤١هـ . وابن شهاب هو الإمام أبو بكر محمد بن مسلم بن عبيد الله بن عبد الله بن شهاب ، وهو تابعى كبير سكن الشام ، وسمع عشرة من الصحابة بل أكثر ، توفى بالشام سابع عشر رمضان سنة ١٢٤هـ ، وأما عروة بن الزبير فأحد فقهاء المدينة السبعة وأمه أسماء وعائشة خالته .
وفى قوله « يتمثل لى الملك رجلاً فيكلمنى فأعى ما يقول ، ذكر الكرمانى فى شرحه على البخارى أن دحية بن خليفة بن فروة الكلبى ، كان أجمل الناس وجهاً ، وكان جبريل يأتى النبى صلى الله عليه وسلم فى صورة دحية لجماله ، وهو الذى حمل كتاب رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى عظيم بصرى .
راجع : شرح صحيح البخارى للكرمانى ، المطبعة المصرية ، ١٩٣٣ ، الجزء الأول (كتاب بدء الوحى)

(١٢٢) شرح صحيح البخارى للكرمانى ، الجزء الأول ص : ٢٧ ، ٢٩

(١٢٣) الفتوحات المكية ، الجزء الثانى ، ص : ١٣٠ وأنظر أيضا مجموعة رسائل ابن عربى ، الجزء الثانى وفيه رسالة خاصة باصطلاح الصوفية ، وراجع تعريف الصلصلة فى الإنسان الكامل للجيلى الجزء الأول ص : ٦٤

(١٢٤) عبد الرازق الكاشانى : كشف الوجوه الغر لمعانى نظم الدر وهو على هامش ديوان عمر بن الفارض بشرحى البورينى والنابلسى ، بالمطبعة الخيرية ١٣١٠هـ ، ج١ ، ص : ١٨٨

(١٢٥) الفتوحات المكية ، الجزء الثالث : الباب العاشر وثلاثمائة فى معرفة منزل الصلصلة الروحانية من الحضرة الموسوية ، ص : ٣٩ ، ٤٠

(١٢٦) H. Corbin, Creative imagination in thq Sufism of Ibn-Arabi p216, 217.

(١٢٧) Ibid, p217.

(١٢٨) فصوص الحكم ، فص حكمة قلبية فى كلمة شعيبية ، وراجع فيما يتعلق بالنفس الرحمانى الفتوحات المكية الجزء الأول : الباب الخامس عشر فى معرفة الأنفاس وأقطابها المحققين والجزء الثانى « الباب الثانى والتسعون ومائة » فى معرفة النفس وأسراره ، ويسوى ابن عربى بين النفس الرحمانى وبين العماء وهو مصطلح ألم به الصوفية من الحديث :.وهو الذى أجاب فيه الرسول صلى الله عليه وسلم سئل أين كان ربنا قبل أن يخلق الخلق فقال كان فى عماء ، وهو السحاب الرقيق ، والعماء والنفس كلاهما تعبير عرفانى عن فكرة الهيولى فى الفلسفة اليونانية .

(١٢٩) الفتوحات ، ج ٢ ، ص : ٣١٠

(١٣٠) المرجع السابق ، ص : ٣١٣

(١٣١) H. Corbin: Creative imagination, p: 182.

(١٣٢) انظر : الفتوحات ج ٢ص ٣١٠

(١٣٣) انظر / الفتوحات ج ٢ ص : ٣١١

(١٣٤) H. Corbin: Creative imagination, p219.

(١٣٥) الفتوحات ، ج ٤ ، ص : ٣٢٨

(١٣٦) انظر لعبد الكريم الجيلي : كتاب شرح مشكلات الفتوحات المكية وفتح الأبواب المغلقات من العلوم اللدنية ، وهو مخطوط عثرنا عليه بمكتبة سوهاج ، وربما سمح الوقت فأخر جناه محققا . وقد ورد في المخطوط ذكر كتاب للجيلي أظنه مازال مخطوطًا وعنوانه : الناموس الأعظم وقد تناول في الجزء التاسع عشر تحقيق الخيال والبرزخ والمثال وأرض الحقيقة . انظر ص : ٦٩ - ٧١ وأشار في الإنسان الكامل إلى كتاب آخر له عنوانه «قطب العجائب وفلك الغرائب»

(١٣٧) انظر / مجموعة رسائل ابن عربي ، الجزء الثاني «رسالة اصطلاح الصوفية» ذكر ابن عربي أنه ألفها بملطية سنة ٦١٥ هـ ، وانظر هذا التعريف أيضا في الفتوحات ، ج ٢ ، ص ١٣٠

(١٣٨) انظر / د . عبد الرحمن بدوي : الإنسانية والوجودية في الفكر العربي ، مكتبة النهضة ١٩٤٧ ص : ٤٥ - ٤٨ وراجع أيضا مختار رسائل جابر بن حيان نشرة كراوس - القاهرة ١٩٣٥ وفصوص الحكم لابن عربي ، فص حكمة قدوسية في كلمة إدريسية ، والإنسان الكامل للجيلي وانظر بحثا للدكتور بدوي في الكتاب السابق تحت عنوان «صورة هرمس في الفكر العربي»

(١٣٩) انظر / كتابنا : الرمز الشعري عند الصوفية ، ط بيروت دار الأندلس ودار الكندي ، ١٩٧٨ ص ١٤١ - ١٤٦ وراجع أيضاً : فصوص الحكم ، فص حكمة نفثية في كلمة شيثية وفص حكمة حقية في كلمة إسحاقية ، وانظر للجيلي الإنسان الكامل ج ١ ص ٣٣ ، ولابن عربي مجموع الرسائل ج ٢ ، وراجع له الفتوحات المكية بتحقيق د عثمان يحيى ، السفر الرابع ، ص ٤٠٦ ، ٤٢٥ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ وانظر أيضاً لكوربان Creative imagination ، p: 151, 156.

(١٤٠) الفتوحات المكية ، ج ٣ ، ص ٤٧٠ وهو الباب الخامس والسبعون وثلاثمائة في معرفة منزل التضاهي الخيالي وعالم الحقائق والامتزاج ، وراجع أيضاً : الخيال في مذهب ابن عربي للدكتور محمود قاسم ، نشر معهد الدراسات العربية ص ١٩٦٩ .

(١٤١) انظر / الفتوحات المكية ، ج ٢ ، ص ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ، وراجع أيضاً لكوربان Creative imegination.

(١٤٢) H. Corbin, Creative imagination, p: 179, 180.

(١٤٣) H. Corbin, p 180, 181.

(١٤٤) H. Read, Collected essays in litercry Criticism, London 1950, Second edition, o: 71, 84.

(١٤٥) الفتوحات المكية ، ج ١ ، ص ١٢٧ .

(١٤٦) انظر : الفتوحات المكية ، ص ١٢٨ - ١٣١

(١٤٧) الدكتورعبد الرحمن بدوي : أفلوطين عند العرب ، دار النهضة ١٩٦٦ ، ص ٢٢ .

(١٤٨) انظر لابن عربى رسالة الأنوار ضمن مجموع رسائله ، الجزء الأول .
(١٤٩) انظر / مجموع رسائل ابن عربى ، ط حيدر آباد ١٣٦٧ / ١٩٤٨ ، «رسالة الإسراء» .
(١٥٠) انظر الإنسان الكامل ، الجزء الأول والجزء الثانى .
(١٥١) الدكتور عبد الرحمن بدوى : شخصيات قلقة فى الإسلام ، الطبعة الثانية ١٩٦٤ ، ص ١٣٦ ـ ١٣٧ .
(١٥٢) انظر / المرجع السابق ، ص ١٣٩ ـ ١٤٠
(١٥٣) الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، ص : ٢١
(١٥٤) المرجع السابق ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٧ وراجع أيضا للفارابى مقالة فى قوانين صناعة الشعراء وهى ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو تحقيق ودراسة الدكتور عبد الرحمن بدوى مكتبة النهضة ط ١٩٥٣
(١٥٥) انظر جان سارتر : نظرية فى الانفعالات ، ترجمة د . سامى محمود على وعبد السلام القفاش ، ط دار المعارف ١٩٦٠

التصديق عند المناطقة إدراك النسبة بين الموضوع والمحمول وهوتال فى الوضع للتصور إذ التصور إدراك للمفرد فى دلالته العينية المطابقة ، فهو حصول صورة الشىء من غير حكم عليه بنفى أو إثبات كإدراك الإنسان من غير حكم عليه بشىء ، وأما التصديق فهو إدراك أن النسبة واقعة أو غير واقعة .

قال الخبيصى فى شرحه على التهذيب معنى إذعان النسبة إدراكها على وجه يطلق عليه اسم التسليم والقبول ، ونقل عن العضد والسعد والسيد أن الإذعان الاعتقاد سواء كان راجحاً وهو الظن ، أو جازما غير مطابق وهو الجهل المركّب ، أو مطابقا راسخا لا يعرض له الزوال بتشكيك المشكك وهو اليقين ، أو غير راسخ وهو التقليد ، والإذعان عند المناطقة بمعنى الإدراك وعند المتكلمين بمعنى التسليم والقبول . وأول تصديق هو القضية التى يتركب منها الفكر المؤدى بالترتيب الخاص إلى التصديق بالمجهول التصديقى .

انظر / حاشية الصبان على ملوى السلم ـ المطبعة الأزهرية ١٣١٠هـ ، ص ٤٢ وراجع أيضا المبادىء المنطقية للعلامة عبد الله الفيومى ، المطبوعات العلمية ١٣٢٧هـ ، ص : ١٠
(١٥٦) ابن سينا : كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر نشر وتحقيق الدكتور محمد سليم سالم ـ مركز تحقيق التراث ، ص : ١٥ ـ ١٦ ـ ٢٠ ـ ٢١ .
(١٥٧) المرجع السابق ص : ٢٢ ، ٢٣ .

نقل أبو بشرمتى بن يونس كتاب الشعر لأرسطو إلى العربية ، وقد نشر دافيد صمويل مرجوليوث D. S. Margoliouth سنة ١٨٨٧ الترجمة السابقة وأضاف إليها قسم الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا ، والفقرة الصغيرة الواردة عن الشعر فى عيون الحكمة لابن سينا بشرح فخر الدين الرازى ، وشذرة بالسريانية فى تعريف المأساة ، ثم فن الشعر لابن العبرى من كتابه «زبدة الحكمة» باللغة السريانية .

وتلقف النص كما قدمه مرجوليوث وعلى رأسهم هرمن ديلز الذى بين نتائج الترجمة فى تصحيح النص اليونانى ، وتلاه انجرام بيووتر I. Bywater سنة ١٨٨٩ . وآفة هذه الاستثمارات للترجمة العربية أنه لم تعرف بعد هذه الترجمة العربية فى ترجمة لا تينية دقيقة ، يضاف إلى ما سبق أخطاء مرجو ليوث فى نشر النص العربى للترجمة ، وقد ظهر من بعد عالم فيلولوجى نشر الترجمة العربية وترجمتها إلى اللاتينية وراجع جميع المخطوطات اليونانية ، وهو الدكتور ياروسلاوس تكاتش Jaroslaus Tkatsch : راجع فى هذه الحاشية الدكتور عبد الرحمن بدوى : فن الشعر

لأرسطوطاليس مع الترجمة العربية وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد ، النهضة ١٩٥٣ ص : ٣٤ - ٣٦

(١٥٨) الدكتور شكرى محمد عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، نقل أبى بشرمتى بن يونس دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ، ص : ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ وانظر أيضا للدكتور عبد الرحمن بدوى : فن الشعر لأرسطوطاليس مع الترجمة العربية القديمة وفيه إيراد للفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء لابن سينا ، ولا تختلف آراؤه فى الشفاء عما أوردنا له من نصوص مأخوذه من كتابه الحكمة العروضية فى معانى الشعر وللدالم نشأ أن نسوق رأيه محيلين على كتاب الشفاء لما فى ذلك من تكرار .

(١٥٩) الدكتور عبد الرحمن بدوى : فن الشعر لأرسطو طاليس ، ص : ٢٠٢ ، ٢٠٣

وراجع فيما يتعلق بعبارة ابن رشد فى الاستعارة وأنها إبدال من نسب متساوية قول أرسطو فى كتاب الشعر إن هناك مناسبة إذا كانت نسبة الاسم الثانى إلى الأول كنسبة الرابع إلى الثالث ، فيصبح عندئذ أن يستعمل الرابع بدلاً من الثانى والثانى بدلا من الرابع ، ومن هذا القبيل أن نسبة الشيخوخة إلى العمر كنسبة المساء إلى النهار ، فيسمى المساء شيخوخة النهار وتسمى الشيخوخة مساء العمر كما يقول أمبدو كليس - راجع كتاب الشعر تحقيق وترجمة ودراسة الدكتور شكرى عياد ، ص : ١١٨

(١٦٠) الدكتور عبد الرحمن بدوى : فن الشعر لأرسطو طاليس ، ص : ٢٠٣

(١٦١) انظر المرجع السابق ، ص : ٢٠٣ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢٢٢ ، ٢٢٥ ، وراجع فى المصدر السابق مقالة فى قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثانى أبى نصر الفارابى .

(١٦٢) الدكتور لطفى عبد البديع / التركيب اللغوى للأدب ، مكتب النهضة ، الطبعة الأولى ١٩٧٠ ، ص : ٧٦ ، ٧٧ وراجع أيضاً كتاب العبارة نقل إسحاق بن حنين من كتاب منطق أرسطو بتحقيق عبد الرحمن بدوى .

(١٦٣) الدكتور مصطفى مندور : اللغة والحضارة منشأة المعارف ١٩٧٤ ، ص : ٩٢

(١٦٤) راجع فى هذا الرأى الدكتور شكرى عياد - كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ص : ٢٨٤

(١٦٥) الآمدى : الموازنة ط صبيح بدون تاريخ ، ص : ١٨٢ ، ١٨٣

(١٦٦) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ط الجوائب ١٣٠٢ ، ص : ٤

(١٦٧) أرسطو : الطبيعة أو السماع الطبيعى ، ترجمة إسحق بن حنين مع شروح ابن السمح وابن عدى ومتى بن يونس وأبى الفرج الطيب ، تحقيق وتقديم الدكتور عبد الرحمن بدوى ، الدار القومية للنشر ، ط ١٩٦٤ ، ج أول ، ص : ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٢ ، ١٣٧

(١٦٨) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ط صبيح بدون تاريخ ص : ٢٤١ ، ٢٤٤

(١٦٩) انظر / أسرار البلاغة ص : ٢٤٤ ، ٢٤٥

(١٧٠) المرجع السابق ، ص : ٢٤٦ ، ٢٤٧

(١٧١) المرجع السابق ، ص : ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٢

(١٧٢) أبو الحسن حازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، تونس ، دار الكتب الشرقية ، ط ١٩٦٦ ، ص : ٨٣

(١٧٣) المرجع السابق ، ص : ٨٥

(١٧٤) منهاج البلغاء ، ص : ٨٥ ، ٨٦

(١٧٥) المرجع السابق ، ص : ٨٦

(١٧٦) منهاج البلغاء ، ص : ٨٩
(١٧٧) منهاج البلغاء ، ص : ١١٦
(١٧٨) الدكتور شكرى عياد ، كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، ص : ٣٦ ، ٣٨
(١٧٩) انظر مارتن هيدجر ، فى الفلسفة والشعر ، ترجمة الدكتور عثمان أمين ، ط الدار القومية ١٩٦٣
(١٨٠) منهاج البلغاء ، ص : ١٢٧
(١٨١) المرجع السابق ، ص : ٩٠ / ٩١
(١٨٢) منهاج البلغاء ، ص : ١١١
(١٨٣) منهاج البلغاء ، ص : ٨٩
(١٨٤) منهاج البلغاء ، ص : ٨٩ ، ٩٠
(١٨٥) انظر : منهاج البلغاء ص : ٩٠
(١٨٦) أنظر : أبو عبدالله محمد بن عمران المزربانى ، الموشح ، تحقيق على محمد البجاوى ط دار النهضة ١٩٦٥ وراجع أيضا للقاضى الجرجانى كتاب الوساطة تحقيق البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، الحلبى ، القاهرة بدون تاريخ .
(١٨٧) منهاج البلغاء ، ص : ٩٥
(١٨٨) أبو الطيب المتنبى ، الديوان بشرح العكبرى ، ج ٣ ، ط دار المعارف بيروت .
(١٨٩) منهاج البلغاء ، ص : ٩٣ ، ٩٤
(١٩٠) منهاج البلغاء ص : ٩٧
(١٩١) منهاج البلغاء ص : ٩٨ ، ٩٩
(١٩٢) منهاج البلغاء ، ص : ١٠٩ ، ١١٠
(١٩٣) الدكتور عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية واللغوية ، دار الفكر العربى ، الطبعة الثالثة ١٩٧٨ ، ص : ٥٣
(١٩٤) الجرجانى : أسرار البلاغة ، انظر ص : ٢٩ ـ ٣٢
(١٩٥) انظر لسارتر : الوجود والعدم ، ص : ٩٤٦ ، ٩٤٧
(١٩٦) أبو الحسن على بن عيسى الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن وهو ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن . تحقيق ودراسة محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام ، الطبعة الثالثة دار المعارف ، ص : ٨٠ ، ٨١
(١٩٧) انظر لعبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ، ص : ٩٣ ـ ١٢٣
(١٩٨) الدكتور جابر عصفور ، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، ص : ٢٠٤
(١٩٩) عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ، انظر ص : ١٤٩ ـ ١٥٢ ـ ١٥٣ ـ ١٦٩ .
(٢٠٠) انظر الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن وهو ضمن ثلاث رسائل فى الإعجاز ، ص : ٨٥ : ٩٤
(٢٠١) انظر : الجرجانى : أسرار البلاغة ، ص : ٢٢٠ ، ٢٢١
(٢٠٢) انظر : الجرجانى ، أسرار البلاغة ص : ٣٤٠ ، ٣٦٦ ، ودلائل الإعجاز ، الطبعة السادسة ، ١٩٦٠ ، ص : ١٩٣ ـ ١٩٧ .
(٢٠٣) الدكتور لطفى عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب ، النهضة المصرية ، الطبعة الأولى ١٩٧٠ ، ص : ٢٥
(٢٠٤) انظر كتابنا : الرمز الشعرى عند الصوفية ، ط دار الأندلس ودار الكندى ، بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٨ ص : ٧٣ : ٧٧

(٢٠٥) انظر مارتن هيدجر : نداء الحقيقة ، ترجمة وتقديم د . عبد الغفار مكاوى ، ط دار الثقافة ١٩٧٧ ، ص : ٢٥٨ ، ٢٥٩ .

(٢٠٦) انظر حاشية الصبان على ملوى السلم ، المطبعة الأزهرية المصرية ، الطبعة الثالثة ص : ٧

(٢٠٧) د . جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، ص : ٢٠١

(٢٠٨) د . مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٥٨ ، ص : ٤٨ نقلاً عن الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى .

(٢٠٩) د . محمد على الكردى ، نظرية الخيال عند جاستون باشلار ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، العدد الثانى من المجلد الحادى عشر ، ص : ٥٥١

(٢١٠) انظر جان بول سارتر : الوجود والعدم ، ص : ٩٥١

(٢١١) انظر د . عبدالغفار مكاوى : مدرسة الحكمة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ، ص : ٣٠٧ ، ٣٠٨

وراجع أيضا مقال هيدجر الذى أحال عليه المولف تحت عنوان «حقيقة العمل الفنى» وهو منشور فى كتاب هيدجر «دروب مسدودة» ومحاضرة رومانو جواردينى بعنوان «حقيقة الفن» : توبنجن ١٩٥٦

(٢١٢) الدكتور عبد الغفار مكاوى ، نداء الحقيقة ، ط دار الثقافة بالقاهرة ١٩٧٧ ، ص : ٣٣٦

يا اللنمر وضاءة محترقة
فى غابات الليل
أى يد أبدية أو عين خالدة
تقدر أن تبدع انسجامك المخيف ؟
وفى أى أعماق سحيقة أو سموات
تتوهج نار عينيك ؟

(٢١٣) انظر : الدكتور عبد القادر القط ، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨١ .

(٢١٤) انظر : الدكتور عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية واللغوية ، دار الفكر العربى ، الطبعة الثالثة ١٩٧٨ .

(٢١٥) انظر : الأصفهانى ، الأغانى ، ج ١ ، ط بيروت ص : ١٢١ : ١٤٥ .

(٢١٦) الدكتور عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ، ص : ١٣٦ .

(٢١٧) انظر : الدكتور محمد غنيمى هلال ، الأدب المقارن ، الطبعة الرابعة ، ص : ٣٢ ، ٣٣

(٢١٨) إرنست كاسيرر ، مقال فى الإنسان ، ترجمة الدكتور إحسان عباس ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٦١ ، ص : ٢٤٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤

(٢١٩) مقال فى الإنسان ، ص : ٢٦٤

(٢٢٠) انظر : الدكتور محمد غنيمى هلال ، الرومانتيكية ، ط نهضة مصر ص : ٥١ ـ ٦٧

(٢٢١) William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, Literary Criticism, v : 3 p389.

(٢٢٢) Literary Criticism, v : 2, p246.

(٢٢٣) Ibid, v : 3, p390.

(٢٢٤) Samuel T. Coleridge, a selection of his poems and prose penguin, pub 1957, p 190, 191.

Basil Willey, Nineteenth-Century Studies, p 26, 27.

(٢٢٥) ١٠١ . ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى ، ترجمة الدكتور مصطفى بدوى ، ط المؤسسة المصرية . للتأليف والترجمة والنشر ص : ٣١٢ .

(٢٢٦) D. G. James, Scepticism and Poetry, an essay on the poetic imagination, p: 15, 17, 18.

(٢٢٧) D. G. James, Scepticism and Poetry, P 24, 25, 46, 47.

(٢٢٨) Literary Criticism, v: 3-p 396.

(٢٢٩) R. A. Foakes, Romantic Criticism, Pub, Edward Arnold, London, 1968, p 17.

I wandered lonely as a Cloud That floats on higho'er vales and hills, when all at once I. Saw a Crowd, A host, of golden daffodils; Fluttering and dancing in the breeze. Continuous as the stars that shine and twinkle on the milky way.

O. Rose, thou art sick The invisible worm that flies in the night Inthe howling storm, Has found out thy bed of crimson joy, And his dark secret love Does thy life destory.

(٢٣٠) انظر الدكتور عبد القادر القط ، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ص : ٣٧٢ / ٣٧٣

My heart leaps up when I behold A rainbow in the sky: So was it when my life began; So is it now I am a man: So be it when I shall grow old, Or let me die.
The shild is father of the man And I could which my days to be Bound each to each by natural piety.

(٢٣١) انظر : الرمز الشعرى عند الصوفية ، ص : ٣٠٣ ، ٣٠٥

(٢٣٢) راجع فى هذه النصوص وتحليلها : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر

Shelley: Prometheus unbound: Gentleness, Virtue, wisdom and endurance, These are the seals of that most firm assurance which bars the pit over destruction's strength; And if, with infirm hand, Eternity, mother of many acts and hours, should free
The serpent that would clasp her with his length
These are the spells by which to re-assume
An empire O'er the disentangled doom
To suffer woes which hope thinks infinite;
To forgive wrongs darker than death or night;
To defy power, which seems omnipotent;
To love, and bear; to hope till hope Creats
From its own wreck the thing it contemplates;
Neither to change, nor falter, nor repent;
This like thy glory, Titan to be
Good, great and joyous, beautiful and free;
This is alone life, Joy, Empire, and Victory

And mid this tumult kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war
The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves;

Where was heard the mingled measure
From the fountain and the caves.
It was a miracle of rare device,
Asunny pleasure-dome with caves of ice
Adamsel with a dulcimer
In a Vision once I saw:
It was an Abyssinian maid,
And on her dulcimer she played,
Singing of mount Abora
I would build that dome in air,
That sunny dome those caves of ice
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware Beware
His flashing eyes, his floating hair
Wave a circle round him thrice,
And close yaur eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

Kathleen Raine, S. T. Coleridge, a selection of his poems and prose, the penguin poets, first pub 1957, p87, 88.

Farewell, farewell but this I tell
To thee, thou wedding-Guest
He prayeth. Well, who loveth well
Boath man and bird and beast
He prayeth best, who loveth best
All things both great and small;
For the dear God who loveth us,
He made and loveth all.

(٢٣٣) انظر : موريس بورا ، الخيال الرومانسى
(٢٣٤) المرجع السابق ، ص : ٩٢
(٢٣٥) انظر : الرمز الشعرى عند الصوفية ، ص : ٣٢٢ ، ٣٢٣
(٢٣٦) انظر : الخيال الرومانسى ص : ٣٣١ / ٣٥٦
(٢٣٧) الدكتور محمد الكردى : نظرية الخيال عند جاستون باشلار ، مقال فى مجلة عالم الفكر الكويتية ، العدد الثانى ، المجلد الحادى عشر
(٢٣٨) انظر : الدكتور محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، ط دار النهضة : ص : ١٠٩ ــ ١١٦
(٢٣٩) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثالثة ١٩٦٤ ص : ٤٢٢ ، ٤٢٣

La Nature est un temple aù de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers
Comme de longs échos qui de loin se Confondent
Dans une tenebreusse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sonse se repondent.

ترجمة النص للدكتور محمد غنيمى هلال ، راجع للمترجم النقد الأدبى الحديث وانظر أيضاً :
للدكتور محمد مندور الأدب ومذاهبه ، وديوان أزهار الشرلبودلير Editions Gallimard, 1972 ;

(٢٤٠) انظر كتابنا : شعر عمر بن الفارض ــ دراسة فى فن الشعر الصوفى ، ط دار الأندلس ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٢ ، ص : ٢٩٦ ، ٢٩٧

(٢٤١) انظر : الرمز الشعرى ص : ١١٥ وراجع أيضاً : The philosophy of Karl Jaspers, edited by, paul Arthur, 1957, p710.

(٢٤٢) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ص : ٤٢٥

(٢٤٣) الدكتور عبد الرحمن بدوى : الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى ط النهضة ١٩٤٧ ، ص : ١٢٠ / ١٢١

أورد الدكتور عبد الرحمن بدوى هذه الترجمة فى كتاب «الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى .
والقصيدة أو ما اختير منها فى نصه الأصلى على النحو التالى :

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange
Le sein martyrisé d'une antique catin,
Nous Volons au passage un plaisir clandestin
Que nous pressons bien fort commeune vieille orange.

Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,

Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons
Et, quand nous respirons, la mort dans nos poumons
Descend, fleuve invisible, avec de sourudes plaintes
Si le viole le poison, le poignard, l'iniendie,
N'ont pas encor brode de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C'est que notre âme, hélas n'est pas assez hardie.
Mais parmi les chacals, les panthères, les lices.
Les singes. les scorpions, les Vauteors, ıes serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rompants
Dans la mênagerie infâme de nos vices,
Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,-
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde;
C'est l'Ennui-l'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'echafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
Hypocrite lecteur,-mon semblable,-mon frère

(٢٤٤) انظر / بجيس جوليفييه ، المذاهب الوجودية ، ترجمة فؤاد كامل ، ط الدار المصرية للتأليف والترجمة .

Charles Baudelaire, Intimate Journals, trans by Christopher Isherwood, pub, 1969.

(٢٤٥) انظر الدكتور عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر

(٢٤٦) مجلة فصول ، المجلد الثانى العدد الأول ١٩٨١ ، انظر مقال الدكتور عز الدين إسماعيل «عاشق الحكمة وحكيم العشق»

(٢٤٧) راجع مقال الدكتور أحمد كمال زكى فى مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ١٩٨١ ، وهو بعنوان «التفسير الأسطورى» .

(٢٤٨) راجع فى هذا السياق مقالاً للدكتور جابر عصفور تحت عنوان «أقنعة الشعر المعاصر» مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، وانظر فى هذا العدد مقال الدكتور محمد مصطفى هدارة «النزعة الصوفية فى الشعر العربى الحديث» .

(٢٤٩) Literary Criticism, a short history, v IV, p 659.(٢٤٩)

(٢٥٠) EZra pound, Sected poems, London, first pub, 1975.(٢٥٠)

(٢٥١) Literary Criticism, v IV, p. 677.(٢٥١)

(٢٥٢) انظر مقال الدكتور محمد على الكردى «نظرية الخيال عند جاستون باشلار ص : ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

(٢٥٣) انظر مقال الدكتور محمد على الكردى «نظرية الخيال عند جاستون باشلار ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

(٢٥٤) راجع ، إرنست كاسيرر ، مقال فى الإنسان ، ترجمة د . إحسان عباس ط دار الأندلس ، بيروت ١٩٦١ ، ص : ٢٨٢ / ٢٨٣ .

(٢٥٥) انظر / ١٠١ . رتشاردز ، مبادئ النقد الأدبى ، ترجمة د . مصطفى بدوى ومراجعة د . لويس عوض ، ط المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر ، ص : ٣٠٩ ـ ٣١١ .

(٢٥٦) Literary Criticism. v IV, p 661.

(٢٥٧) انظر / ١٠١ . رتشاردز ، العلم والشعر ، ترجمة د . مصطفى بدوى ومراجعة د . سهير القلماوى ، ط مكتبة الأنجلو المصرية .

(٢٥٨) انظر / د . مصطفى ناصف ، مشكلة المعنى فى النقد الحديث ، ص : ١٠٥ ، ١٠٦ .

(٢٥٩) د . جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص : ٦٨ وانظر أيضاً المرجع الذى أحال عليه :

T. E. Hulme, Speculations, edited by. H. Read, London, 1960, p 139, 140.

(٢٦٠) ١٠١ . رتشاردز ، مبادئ النقد الأدبى ، ص : ٣١٠ .

(٢٦١) Susanne K. Langer, philosophy in a mew Key, New Amecrican liberary, 195, p 107.

المَصَادِرُ والمَراجع

١ ـ المصادِر العَربيَّةُ

ـ ١٠١ . ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة د . مصطفى بدوى ، ط المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر.

ـ العلم والشعر ، ترجمة د . مصطفى بدوى ط مكتبة الأنجلو المصرية .

ـ ١ . بنرولى مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا ترجمة د . عبد الرحمن بدوى ، دار النهضة ١٩٦٧ .

ـ ابن سينا الإشارات والتنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسى تحقيق د . سليمان دنيا ، ط دار المعارف . التعليقات ، تحقيق وتقديم د . عبد الرحمن بدوى ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ . المجموع أو الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر نشر وتحقيق د . محمد سليم سالم ، مركز تحقيق التراث الشفاء ، ط طهران ١٣٠٣هـ

ـ أبو الحسن حازم القرطاجنى منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه ، تونس ، دار الكتب الشرقية ١٩٦٦

ـ ابو الحسن على بن عيسى الرمانى النكت فى إعجاز القرآن وهو ضمن ثلاث رسائل فى الإعجاز ، تحقيق ودراسة محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة .

ـ أبو عبد الله محمد بن عمران المرزبانى | الموشح ، تحقيق على محمد البجاوى ، ط دار النهضة ١٩٦٥ .

ـ أبو الفرج الأصفهانى | الأغانى طبعة بيروت المصورة عن طبعة دار الكتب المصرية .

ـ أبو نصر الفارابى | المدينة الفاضلة ، ط دار العراق بيروت١٩٥٥ .

ـ أرسطو | فى النفس ، ترجمة إسحق بن حنين دراسة وتحقيق د . عبد الرحمن بدوى ، ط النهضة ١٩٥٤ .
الطبيعة أو السماع الطبيعى ، ترجمة إسحق بن حنين مع شروح ابن السمح وابن عدى ومتى وأبى الفرج وابن الطيب تحقيق وتقديم د . عبد الرحمن بدوى ، الدار القومية للنشر ١٩٦٤ .

ـ إرنست كاسيرر | مقال فى الإنسان ، ترجمة د . إحسان عباس دار الأندلس ، بيروت .

ـ أفلوطين | التساعية الرابعة فى النفس ، دارسة وترجمة د . فؤاد زكريا ، ط الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠ .

ـ إمانويل كانت | مقدمة لكل ميتافيزيقا ، ترجمة د . نازلى إسماعيل ، ط دار الكتاب ١٩٦٨ .

ـ إميل بوترو | فلسفة كانت ترجمة د . عثمان أمين ، ط الهيئة العامة ١٩٧١ .

ـ الآمدى | الموازنة ، ط صبيح بدون تاريخ

ـ ت . ج . دى بور | تاريخ الفلسفة فى الإسلام ، ترجمة د . محمد عبد الهادى أبوريده ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٧ .

ـ د . جابر عصفور | الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ط .

دار المعارف ١٩٧٣ .

- جان بول سارتر: الوجود والعدم ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوى ، منشورات الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٦٦ ، نظرية فى الانفعالات ، ترجمة د . سامى محمود على وعبد السلام القفاش ، ط دار المعارف ١٩٦٠ .

- حبيب الشارونى: بين برجسون وسارتر ، ط دار المعارف ١٩٦٣ .

- ريجيس جوليفييه: المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى سارتر ، ترجمة فؤاد كامل ، ط الدار المصرية للتأليف والترجمة .

- د . شكرى محمد عياد: كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، نقل أبى بشر متى بن يونس ، ط دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

- الصبّان: حاشية الصبان على ملوّى السلم ، المطبعة الأزهرية ١٣١٠هـ .

- د . عاطف جوده: الرمز الشعرى عند الصوفية ، ط دار الأندلس ودار الكندى ، بيروت ١٩٧٨ . شعر عمر بن الفارض - دراسة فى فن الشعر الصوفى ، ط دار الأندلس بيروت ١٩٨٢ .

- عبد الرازق الكاشانى: كشف الوجوه الغر لمعانى نظم الدرّ ، على هامش ديوان ابن الفارض بشرحى البورينى والنابلسى ، المطبعة الخيرية ١٣١٠هـ .

- د . عبد الرحمن بدوى: خريف الفكر اليونانى ، النهضة ، الطبعة الثانية ١٩٤٦ الزمان الوجودى ، النهضة ، الطبعة الثانية ١٩٥٥ المثالية الألمانية ، النهضة ١٩٦٥ . أفلاطون ، النهضة ، الطبعة الرابعة ١٩٦٤

الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى ، النهضة ١٩٤٦ أفلوطين عند العرب ، النهضة ١٩٦٦ شخصيات قلقة فى الإسلام ، الطبعه الثانية ١٩٦٤ فن الشعر لأرسطو طاليس مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد ، النهضة ١٩٥٣ .

ـ عبد العزيز الجرجانى — الوساطة ، تحقيق البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، الحلبى ، القاهرة بدون تاريخ .

ـ د . عبد الغفار مكاوى — مدرسة الحكمة ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

ـ د . عبد القادر القط — الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨١ .

ـ عبد القاهر الجرجانى — أسرار البلاغة ، ط صبيح بدون تاريخ ، دلائل الإعجاز ، ط صبيح ، الطبعة السادسة ١٩٦٠ .

ـ عبد الكريم الجيلى — شرح مشكلات الفتوحات المكية وفتح الأبواب المغلقات من العلوم اللدنية ، مخطوط بمكتبة سوهاج الإنسان الكامل ، ط صبيح بدون تاريخ .

ـ د . عز الدين إسماعيل — الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية واللغوية ، دار الفكر العربى ، الطبعة الثالثة١٩٧٨ .

ـ الغزالى — مشكاة الأنوار ، تحقيق وتقديم د . أبو العلا عفيفى ط الدار القومية١٩٦٤ .

ـ د . فؤاد زكريا — نظرية المعرفة والموقف الطبيعى للإنسان ، النهضة ١٩٦٢ .

ـ فؤاد كامل — الفرد فى فلسفة شوبنهور ، ط دار المعارف ١٩٦٣ .

ـ قدامة بن جعفر — نقد الشعر ، الجوائب ١٣٠٢هـ

ـ الكرمانى — شرح صحيح البخارى ، المطبعة المصرية ١٩٣٣ .

ـ د . لطفى عبد البديع — التركيب اللغوى للأدب ، مكتبة النهضة ، الطبعة الأولى ١٩٧٠ .

ـ مارتن هيدجر — فى الفلسفة والشعر ، ترجمة د . عثمان أمين ، ط الدار القومية ١٩٦٣ .

نداء الحقيقة ، ترجمة وتقديم د . عبد الغفار مكاوى ، ط دار الثقافة ١٩٧٧ .

ـ د . محمد عثمان نجاتى — الإدراك الحسى عند ابن سينا ، ط دار المعارف ١٩٦١ ،

ـ د . محمد غنيمى هلال — الأدب المقارن ، الطبعة الرابعة

الرومانتيكية ط نهضة مصر

النقد الأدبى الحديث ، دار النهضة ، الطبعة الثالثة ١٩٦٤ .

ـ د . محمد على الكردى — نظرية الخيال عند جاستون باشلار ، مقال فى مجلة عالم الفكر الكويتية ، المجلد الحادى عشر ، العدد الثانى ١٩٨٠

ـ د . محمد مندور — الأدب ومذاهبه ، ط دار النهضة .

ـ د . محمد على أبو ريان — الإشراقية مدرسة أفلاطونية إسلامية ـ مقال ضمن كتاب شهاب الدين السهروردى فى الذكرى المئوية الثامنة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤ .

أصول الفلسفة الإشراقية ، بيروت ١٩٦٩ .

- محى الدين بن عربى	الفتوحات المكية ، ط دار صادر ، بيروت
فصوص الحكم ، ط الحلبى ١٩٦٦
مجموع الرسائل ، ط حيدر آباد ١٩٤٨
- د . مصطفى مندور	اللغة والحضارة ، ط منشأة المعارف ١٩٧٤ .
- د . مصطفى ناصف	مشكلة المعنى فى النقد الحديث ، ط مكتبة الشباب ١٩٦٥
الصورة الأدبية ، القاهرة ، مكتبة مصر ١٩٥٨
- موريس بورا	الخيال الرومانسى ، ترجمة إبراهيم الصيرفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ .
- هنرى برجسون	الطاقة الروحية ، ترجمة د . سامى الدروبى ط الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١
- يوسف كرم	الطبيعة وما بعد الطبيعة ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة .

المراجع الأجنبية

Alston W. P and Nakhnikian, George Readings in twentieth. Century philosophy, Macmillan, London, 1963.

Armstrong D. M. Amaterialist theory of the mind, international liberary, London, Routled and Kegan paul, 1968.

Baudelair, Charles Intimate Jounals, trans by, Christopher Isherwood, pub, 1969.

Bennett Jonathan Kant's analytic, Cambridge, 1966.

Coleridge, Samuel. T. A selection of his poems and prose, by, Kathleen Raine, penguin books, first pub, 1957.

Corbin. H. Creative imagination in the sufism of Ibn-Arabi, trans by, Ralph Manheim, London, 1969

Foakes, R. A. Romantic criticism, pub, Edward Arnold, London, 1968.

Hulme. T. E. Speculations, edited by, H. Read, London, 1960.

Husserl Edmund Ideas: general introduction to pure phenomenology, trans by, W. R. Boyce Gibson, London, 1931

James. D. G. Scepticism and poetry, an essay on the poetic imagination, London, first pub, 1937, secon, 1960.

James, Theodore Aristotle dictionary, London, 1962

James, William The principles of psychology, pub, W. Benton, U. S. A, 1952

Langer Susanne. K. philosophy in a new key, new American liberary, 1951.

Lawrance, Nathanil and O'Connor Daniel Readings in existential pheno menology, 1967

الفهـــــرس



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٤

رقم الإيداع بدار الكتب ٨٤/٣٩١٣

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٠٣٩٩ - ٣